الافتتاحية

مثاقفة لا غزو ثقافي

رئيس التحرير

تنهض الآداب العالمية، مذ تأسست قبل ثلاثين عاماً، بدور بالغ الأهمية في ساحتنا الأدبية والثقافية، ألا وهو مواكبة الحركة الأدبية والفكرية في العالم وجسر الهوّة بيننا وبينه، وذلك بتقديم الجديد والمفيد من آداب شعوبه، شعراً وقصة، دراسات وأبحاثاً، فيتحقق بذلك بعض ما يصبو إليه كل قارئ متابع ومثقف مهتم يعنيه كثيراً الخروج من قمقم اللغة الواحدة وتخطي الجديد من الآفاق في عالم الثقافة والأدب، حيث الكثير مما يفيد منه ويوظفه لصالح ثقافته وتطوره الحضاري.

إنها المثاقفة التي تقيم الجسور بين بني البشر وتحقق التواصل الحقيقي الذي يجعل العالم قرية صغيرة فعلاً يعرف بعضه بعضاً ويتفهم بعضه بعضاً على نحو يحقق خير البشرية ويخدم صالحها العام.

إننا نؤمن بالمثاقفة طريقاً وحيداً يوصل العالم إلى المحبة والوئام، التعاون والسلام. إذ تأخذ كل أمة من الأخرى خير ما لديها وتعطيها خير ما لديها، تجارب ومعارف، علوماً وآداباً، عادات وتقاليد، فيقترب العالم بعضه من بعض أكثر وتُلغى حواجز بين شعوبه أكثر وتُزال الغوامض والمبهمات أكثر، لتقوى اللُحمة ويسود التعايش والسلام بين بَشَرِه باعتبارهم أنداداً لا فرق بين أبيضهم وأسودِهم، أصفرهم وأحمرهم، يساعد القوي فيهم الضعيف ويعين

الغني الفقير، أخوة في الإنسانية يجمعهم المصير الواحد والمصلحة الواحدة فلا يتعالى أحد على أحد ولا يعتدي أحد على أحد.

هي ذي المثاقفة، التي نريدها أن ترتقي بالإنسان إلى مرتبة الحضارة العليا، حيث يؤمن فيها بأخيه الإنسان، أياً كان وأينما كان، كما يكن له المحبة والاحترام، ويعمل على حماية حقوقه كافة وعلى رأسها حقه في حياة حرّة كريمة، لا أن يعمل، كما هو شأن الامبريالية الأنكلو أمريكية اليوم. على قتله واحتلال أراضيه ونهب ثرواته والإمعان في الغي وإنزال الحيف والجور في بني الإنسان.

إنها النزعة الاستعمارية التي أبت إلا أن تظهر رغم حظر هيئة الأمم المتحدة لكل شكل من أشكال الاستعمار، بل وحتى التدخل في شؤون الدول الداخلية، فقد أطلت برأسها مع مارغريت تاتشر ورونالد ريغان بهدف واحد هو بسط السيطرة الاستعمارية على العالم وفرض الهيمنة عليه خاصة بعد انهيار الاتحاد السوفييتي وزوال المعسكر الاشتراكي لتظل الولايات المتحدة القوّة العظمى الوحيدة والقطب الأوحد فيه، تُملي إرادتها على العالم وتتدخل في شؤونه مهما صغرت، تدعمها حليفتها ذات التاريخ الاستعماري البغيض والطويل: بريطانيا، وكلتاهما على يقين بأنهما، والساحة خالية، إذا ما تحالفتا سيطرتا على العالم وفعلتا به ما تشاءان.

لقد كان أول الأهداف التي وضعتها الامبريالية الأنكلو أمريكية نُصب عينها، هو الهيمنة الثقافية على العالم، لإدراكها ما للثقافة، التي هي روح الشعوب، من أهمية بالنسبة إلى الشعوب، وما للسيطرة على الثقافة من دور مفصلي في تمهيد الطريق للهيمنة الاقتصادية والسياسية وحتى العسكرية، فالشعب الذي تُغزى ثقافته تُغزى روحه في الصمود، وتُقتل إرادته في المقاومة، والأمة التي تُحتلُ ثقافتها تصبح، حُكماً، تابعة خاضعة لصاحبة الثقافة التي احتلتها. لهذا كانت هذه الامبريالية حريصة الحرص كلّه على غزو العالم ثقافياً، فجندت كل ما لديها من موارد ووسائل: أموال، صحافة، فضائيات،

اتصالات، وذلك بهدف واحد هو التغلغل في عمق ثقافات الشعوب وتفكيكها لكي يحلّ محلها أنموذج الامبريالية الثقافي (أنموذج الشيكلس والهمبرغر والجينز، العنف والجنس، والمخدرات...) مصوّرة إياه على أنه الأنموذج الحضاري الأمثل الذي ينبغي على العالم كلّه أن يحذو حذوه ويقتدي به. وذلك تمهيداً لخطوات أبعد وأخطر تجسدت فيما بعد في غزو أفغانستان ومد أذرعها الأخطبوطية إلى الدول المجاورة كافّة: دول آسيا الوسطى وبحر قزوين. أليس هناك الأفيون والمخدرات؟ أليس هناك النفط باحتياطات عالية؟ أليس هناك الموقع الاستراتيجي الذي يمكنها منه أن تغرز خنجرها في خاصرتين بالغتي الأهمية: روسيا والصين؟ لقد تذرّعت الامبريالية الأنكلو أمريكية بأوهى الذرائع لكي تحتل أفغانستان فتزيد زراعة الخشخاش (الإحصائيات تقول إنها تضاعفت ثلاث مرات منذ عام 2001) وتضع يدها على النفط وتتلاعب بمصير آسيا الوسطى كلها...

لكن الداهية الدهياء تجلّت في تخطيطها لإعادة استعمار الوطن العربي بدءاً بالعراق... هي لم تكتفِ بغزوها الثقافي ومحاولتها الهيمنة السياسية والاقتصادية على بلدان الوطن العربي، بل طرح الاستعماريون الإنكليز، ومنذ نهاية السبعينيات، أن الإمبريالية لم تعد كافية والهيمنة الثقافية والسيطرة من بعيد لم تعد كافية، بل يجب إعادة الاستعمار المباشر، وهو ما نفذته مع الولايات المتحدة حين بدأتا غزوهما للعراق وارتكبتا ما ارتكبتاه من فظائع وجرائم حرب: قتل وتدمير، تشريد وأسر وتعذيب... أفعال يندى لها جبين الإنسانية، وتجرد فاعلها من أبسط صفاته الإنسانية، فكيف بالحضارية؟

لقد بدأت الامبريالية الأنكلو أمريكية مخططها الجديد في إعادة الاستعمار بالغزو الثقافي، وهو ما رفضناه منذ البداية وتصدينا لمقاومته منذ البداية لإدراكنا أنه الخطر الحقيقي على العالم. فالغزو يهدف إلى الهيمنة وكل هيمنة هي إلغاء للآخر، ماهية وهوية، تاريخاً وحاضراً ومستقبلاً، وما من شعب حي يرضى بأن يُلغى، وما من أمة أصيلة تقبل بالتخلّي عن أصالتها لتصبح هجينة بلا هوية ولا ثقافة، وأمتنا أصيلة حيّة حاول الكثيرون عبر

التاريخ اجتثاثها وإلغاءها بل وإبادتها بكل ما في كلمة الإبادة من معنى، لكنها قاومت وصمدت لتظل حيّة متجددة مؤمنة برسالتها الإنسانية وبأخوّتها لبقية الأمم تتعارف فيما بينها وتتثاقف، تتبادل العلوم والآداب والمعارف، تعطي كما تأخذ، دون إلغاء للآخر ودون نفي له.

وانطلاقاً من إيماننا هذا بالمثاقفة سعت الآداب العالمية وما زالت تسعى لتقديم آداب مختلف الشعوب لقارئنا العربي، يطّلع عليها ويلقح تجربته ويفيد منها ولم تكتف هذه المجلة، التي تكاد تكون فريدة في وطننا العربي، بتقديم الآداب الأوروبية التي لم يكن القارئ العربي يعرف سواها منذ بداية عصر النهضة وحتى وقت قريب مروراً بالمرحلة الاستعمارية، فمترجمونا لم يكونوا يعرفون سوى اللغة الفرنسية واللغة الإنكليزية، ينقلون لنا منهما ويقدمون لنا أدبهما حتى بات الكثيرون منا يعرفون عن هذين الأدبين. ربما. أكثر مما يعرفون عن الأدب العربي، بل عمدت إلى نقل الآداب الأخرى كالروسية التي دخلت ترجماتها إلى العربية في وقت لاحق من القرن العشرين، ثم دخلت ترجمات الاسبانية والالمانية. لكن قلّما التفتَ أحد إلى آداب شعوب قريبة منّا تربطنا بها صلات قربى ووشائج تاريخ، فجاءت الآداب العالمية لتقدّم للقارئ العربي الأدب التركي والفارسي والأرمني والهندي... الخ، مما يشكل المثاقفة التي نطمح لها ويبعدنا عن الهيمنة الثقافية ويجعلنا قادرين على التصدي للغزو الثقافي أياً كان مصدره، لأننا نؤمن بالتواصل بين الشعوب والأمم ونرفض كل عقلية غزو أو هيمنة أو استعمار.

نظرية الرومنسية الغربية (ألمانيا، إنكلترا، فرنسا، إيطاليا)

بقلم: أ. س. دميتريف

ت: د.نوفل نيوّف

... الرُّومنسيَّة:

لا ينحصر هذا المفهوم إطلاقاً في مجال الفنون وحسب. ولا يتناوله مؤرخو ومنظّرو الأدب والموسيقى والرسم وحدهم. إننا نكاد نصطدم به يومياً في شتّى مجالات وجودنا الشخصي والاجتماعي، إذا ما نظرنا إليه في معناه الأخلاقي قبل كل شيء. إن الطبع الرومنتيكي[1] لدى الإنسان، فِعله الرومنتيكي، هو دائماً شيء رفيع، نبيل ونزيه لا يرتبط بحساب عقلاني، ويمكن أن يكون مفرطاً في انفصاله عن الواقع حيناً، وطافحاً بالإعجاب تارة، إلا أنه يصبو دائماً إلى مُثُل أخلاقي ما. والرومنسية شبوب عاطفي عميق، إنها نضال وتمرد.

أما مفهوم الرومنسية العلمي (الذي سيكون بعد قليل موضع حديثنا حصراً) فيختلف جوهرياً عن جميع ما يدور حوله من تصورات متداولة، إلا أنه لا يناقضها على الإطلاق.

إذ إن السمات المذكورة أعلاه ليست هي الرومنسية في فهمها النظري العلمي، والتاريخي الملموس، ولكنها الرومنتيك الذي يعتبر عنصراً جوهرياً من عناصر الرومنسية، بوصفه نمطاً معيّناً من أنماط إدراك العالم، ومنهجاً إبداعياً في الفن والأدب. وخلافاً للرومنسية التي هي ظاهرة تاريخية ملموسة، تخص الفن والأدب في مرحلة زمنية محددة ومنظورة تماماً، نجد أنّ

---

[1] سوف نعتمد في هذه الترجمة مصطلحين، الأول هو "رومنتيك" (ومنه الصفة رومنتيكي) دلالة على المعنى العام، الشائع، غير العلمي؛ والثاني هو "الرومنسية" (الرومنسي) بالمعنى الاصطلاحي العلمي الدقيق.. ــ المترجم.

الرومنتيك يتمثل لدى الفرد في مزاجه العاطفي الروحي المحدد، وفي طموحه إلى مثالٍ ما يتميز عن الظروف الواقعية المحيطة به، في نزوعه الدائم نحو الجديد، وفي طموحه إلى لا نهائية مكنونة، وفي رفضه سكونية الوجود اليومي. لذا، فإننا، إذا ما تحدثنا عن الرومنسية، بوصفها منهجاً إبداعياً فنياً، نتحدث عن (الرومنتيك) بوصفه يعني المبادئ الأخرى للرؤية الفنية ولإدراك الواقع بوصفه تطلعاً إلى أفق محدّد، وإن لم يكن واقعياً بدرجة كافية دائماً، بوصفه حلماً بمثال الرائع (الجميل) والتناغم الاجتماعي والأخلاقي. وهكذا فإن ف. غ. بيلينسكي، الذي قدّم معالجة واسعة لمفهوم الرومنسية، يخصص مكاناً جوهريا لمعنى (الرومنتيك) ويعزوه إلى العالم الروحي الداخلي للفرد: "إن الرومنسية، في معناها الأضيق والأكثر جوهرية، ما هي إلاّ العالم الداخلي لنفس الإنسان، حياة قلبه الدفينة... وميدانها مجمل حياة الإنسان الروحية الداخلية، تلك التربة السرية للروح والقلب، التربة التي تنبع منها جميع الطموحات الغامضة نحو الأفضل والأسمى، عندما تحاول أن تجد إرضاء لنفسها في المُثُل التي يبدعها الخيال"[1].

يمكن أن يكون (للرومنتيك) أيضاً معنى مختلف تماماً، عندما يرتبط بأوهام رومنسية عقيمة، بأحلام خيالية لا تنتهي. هذه (الرومنتيكية) التي كثيراً ما سمّيت عندنا، بعد غوغل، بالمانيلوفية[2]، لا تفيد، بالطبع، في تأكيد المُثل الإيجابية. لقد عرى بوشكِن هذه الأوهام بسخرية لاذعة حين قال:

"كم كان يُكتب بغموض وذبول،

ما نسميه رومنسية

وإن كنت لا أرى، هنا،

ولو قليلاً من الرومنسية. ولكن، ما لنا ولهذا؟"

وكذلك فعل رومنسيون آخرون، مثل هوفمان وهايني، وخصوصاً فلوبير، الذي قدّم (هذا الرومنتيك) في إبداعه بسخرية لا ترحم.

---

[1] بيلينسكي ف. غ. المؤلفات الكاملة. ج ـــ 7، موسكو 1955، ص 145 ـــ 146.

[2] نسبة إلى مانيلوف، أحد أبطال رواية غوغل (النفوس الميتة) ـــ المترجم.

يمكننا بهذا الشكل أو ذاك أن نؤكد بثقة تامة أن فهم الرومنسية العلمي أو السائد في العلاقات الإنسانية العامة، هو فهم يعود في نشوئه إلى منابع الرومنسية التاريخية الملموسة، بوصفها جملة من المبادئ الجمالية الفكرية، والفنية والفلسفية، التي حدّدت، بهذا القدر أو ذاك، مختلف أشكال الوعي الاجتماعي. بينما تطورت هذه التصورات حول الرومنسية فيما بعد تبعاً لتطور هذا الاتجاه في الحياة الإيديولوجية. وعلاوة على ذلك، فرغم أن الرومنسية، عبر تجليها التاريخي الملموس في مختلف أنواع الفن والأدب، قد أنهت تطورها منذ زمن بعيد، كمنهج أساسي في استيعاب الواقع فنياً، ظلّت إبداعات الرومنسيين خالدة باعتبارها لبنة أساسية في تطور الثقافة البشرية. أما إذا ما نظرنا إلى الرومنسية كقضية علمية، رأينا أنها، فضلاً عن كونها موجودة منذ قرابة قرنين من الزمن، تزداد إلحاحاً منذ أواسط ستّينيات القرن العشرين، وخاصة في علم الأدب الروسي. ومن المهم هنا أن نؤكد على أن هذا الإلحاح ليس مصطنعاً أو وليد جهد فكر نظري إداري، زد على ذلك أن ظاهرة الرومنسية بالذات هي حقاً على درجة قصوى من التعقيد، سواء في تنوع وجوهها المتعددة أو في تناقضها العميق. ومع ذلك، فإن السبب الأساسي للإلحاح العلمي، بل الإلحاح المتعاظم الذي تكتسبه هذه القضية، يكمن في أن هذه الرومنسية، التي تبدو شديدة البعد عنّا زمنياً، إنما يمتد تأثيرها الجمالي والفكري الفلسفي حتى أيامنا هذه. وتتجدد العودة باستمرار إلى تراث الرومنسيين ليس من قبل القراء وحسب، بل ومن قبل كثير من الأدباء المعاصرين، الذين يهتمون باستعياب تجربة الكتّاب الرومنسية، بل ويتقبلون بعض جوانبها.

* * *

قرّبت نهاية القرن الثامن عشر النهايةَ الحتمية لأوروبا الإقطاعية. فالمؤسسات الإقطاعية التي عمرت قروناً وكأنها راسخة لا تتزعزع، وكذلك العلاقات الاقتصادية والاجتماعية والأخلاقية والحقوقية، أخذت جميعها تكشف بوضوح أكبر عن عجزها التام الذي تمثل برجعيتها السياسة والاجتماعية وبغربتها الكاملة عن المُثُل الإنسانية العليا. لقد كان ينمو وينضج في أعماق النظام الإقطاعي ما يعرف بالتنوير الأوروبي، أي النقيض الأيديولوجي الرهيب والمتعاظم الاشتداد. ومع أن رواد التنوير كانوا أحياناً

يفضحون بصيغ شديدة اللهجة والحدة مختلف الأعراف الاجتماعية في عصر الحكم الإقطاعي المطلق، وكذلك الكنيسة التي كانت حليفته المخلصة وسنده الأمين، إلا أن المنورين الأوربيين لم يكونوا قوة سياسية أصلاً. فبعد أن زين هؤلاء راياتهم بشعارات الحرية والإخاء والمساواة، التي كانت شعارات ساطعة وجذابة بقدر ما هي غامضة ومجردة، أصبحوا المعبّرين عن المرحلة الرائعة الجديدة في تطور الفكر الطوباوي في أوروبا؛ فأيديولوجيا التنوير بالذات هي التي هيأت تعاليم الاشتراكيين الطوباويين الأوروبيين الذين تركوا بصمات جوهرية جداً ليس فقط على الحياة الإيديولوجية، بل وعلى الحياة السياسية والاجتماعية لعدد من دول أوربا، على الأقل خلال العقود الثلاثة، بل الأربعة الأولى من القرن التاسع عشر، ولئن كانت الاشتراكية الطوباوية، على الرغم من كل مساهمتها الجوهرية في مسألة التقدم الاجتماعي، قد أصبحت مع الزمن، قوة معوقة لهذا التقدم، فإن المنورين، برغم كل طوباوية مثلهم، هم بالذات من كانوا مؤهلين لإعداد هذا الانفجار الاجتماعي والسياسي الجبار، المتمثل في الثورة الفرنسية العظمى / 1789. 1794/ التي اكتسبت صدى أوروبياً شاملاً على امتداد القرن التاسع عشر بأكمله.

لقد جعلت الثروة البرجوازية الأولى فرنسا، وبصورة رئيسية عاصمتها باريس، تحتل دوراً رائداً ومكانة مركزية في الحياة السياسية في أوروبا زمناً طويلاً. غير أن إنكلترا كانت الدولة الأكثر تطوراً من الناحية الاقتصادية في ذلك الوقت. إذ أنجزت ثورتها البرجوازية منذ أواسط القرن السابع عشر، سابقة فرنسا بمسافة طويلة على طريق التطور الاقتصادي البرجوازي. ونتج عن ذلك أن راح التنوير الإنكليزي ينمو في كثير من الجوانب بطرق مختلفة عمّا في فرنسا. وعلى الرغم من دوره الفاعل في الحياة الاجتماعية الإيديولوجية للبلاد، فإن المرحلة النهائية من الانقلاب الصناعي، الذي ترجع أصوله إلى القرن التاسع عشر، كانت العامل الحاسم هنا. ومع أن الانقلاب الصناعي الذي عرفته إنكلترا أواخر القرن الثامن عشر وتتوّج سياسياً بالإصلاح البرلماني عام 1832 لم يرافقه ذلك الانفجار السياسي العاصف، الذي كان له شأنه في الجهة الأخرى من المانش، نظراً لكونه جرى بروح

المصالحة السياسية المميزة تماماً للحياة الاجتماعية الإنكليزية، بل وللشخصية الإنكليزية، إلا أنه كان في مضمونه الاجتماعي والصناعي انقلاباً قريباً من الثورة الفرنسية. وفي الوقت نفسه، فإن المناخ الأيديولوجي والسياسي الذي ساد أوروبا عقب ذلك لا يمكن الاقتصار في تفسيره على تبعات الأحداث في فرنسا وحسب، دون أن نأخذ بعين الاعتبار التطورات الاجتماعية العميقة التي جرت في إنكلترا خلال تلك الفترة. فإبان انهيار هذين العصرين انهيار حاداً وعاصفاً شرعت الرومنسية، التي أصبحت هي والاشتراكية الطوباوية المعبّر الأيديولوجي الرئيس عن العصر، تبرز مواكبة وعاكسة المرحلة الأولى من تكون العلاقات البرجوازية الجديدة في أوروبا ضمن حدود العقود الثلاثة الأولى من القرن التاسع عشر. وقد درج الباحثون، في أكثر ما شاع من دراساتهم حول الرومنسية، على الانطلاق من أن الرومنسية كانت ردَّ فعل على الثورة الفرنسية وأقربَ عواقب تلك الثورة. غير أن هذا القول، الصحيح في أساسه، يحتاج إلى تدقيق جوهري وضروري بالنسبة (....) لنظرية الرومنسية الأدبية في عدد من تنوعاتها القومية. ومع الإقرار بكل ما للثورة الفرنسية من أهمية هائلة، ليس فقط بشأن ظهور الرومنسية، بل وبشأن تطورها اللاحق أيضاً، فإن هذه الثورة لم تكن على الإطلاق العامل الوحيد والحاسم الذي حدد نشوء هذه الظاهرة الأدبية والأيديولوجية العامة بالنسبة لمختلف المناطق القومية. إذ كان أدب كل بلاد ينطوي على مقدمات تحكمت بمنابع الرومنسية وأملت خصوصيتها. وقد سبق أن لفتنا في هذا الصدد إلى دور المرحلة الختامية من الانقلاب الصناعي في إنكلترا. حقاً، لقد كانت الثورة الفرنسية تقف أيضاً على الدوام، وبدرجة متفاوتة التأثير والتفاعل، وراء هذه العوامل القومية حصراً.

ينبغي أن نتابع هذا التدقيق على مستوى آخر أيضاً. فقد كانت الثورة الفرنسية، وكذلك أحداث الحياة السياسية الاجتماعية في البلدان الأخرى، مقدمات سياسية اجتماعية للرومنسية، ولكن كانت قد نضجت ثمة، في أعماق النظام الإقطاعي، مقدمات جمالية أيضاً، على غرار معايير النمط الاقتصادي السياسي البرجوازي، وتشكلت تلك المقدمات في معظمها أثناء مرحلة التنوير المتأخرة، أي قبل الثورة الفرنسية بعهد طويل. ولهذا نجد أن العملية الأدبية والنظريات الأدبية خلال القرن الثامن عشر كانت تنطوي على عدد غير قليل

من الظواهر الجوهرية جداً التي تسمّى ما قبل الرومنسية[1] (مع كل شرطية هذا المصطلح).

لم تكن الرومنسية، بالتالي، فتحاً جديداً بصورة مطلقة، ظهر في جو التغيرات التي استدعتها الثورة الفرنسية.. ولا جدال في أن المناقضة بين كلاسية ورومنسية (وهي مسألة ما تزال سارية المفعول) وإن كانت لا تغير تصورنا عن الرومنسيين باعتبارهم أسقطوا الكلاسية، إلا أنها تبين لنا، إذا ما نظرنا إليها في جوهرها المتناقض والدياليكتيكي بعمق، أن كثيرين من أولئك الكلاسيين كانوا عن وعي، وفي الأغلب دون وعي، سواء في ممارستهم الفنية أو في بياناتهم النظرية، يتلقون ويعيدون صوغ هذه أو تلك من أفكار أسلافهم، وأحياناً من أفكار أعدائهم اللدودين. وكذلك تؤكد أيضاً، وعلى نحو خاص، تلك الموادُّ الوثائقية تماماً دياليكتيكيةَ العلاقة والمجابهة بين هذين الاتجاهين الأدبيين المختلفين.

وعلى كل حال، فقد كانت الثورة الفرنسية في نهاية القرن الثامن عشر ذلك الحدث الحاسم الذي حدّد ظهور الرومنسية ومضمونها الروحي والاجتماعي بالذات. فالمتنورون الفرنسيون، الذين مهّدوا لهذه الثورة، كانوا على يقين من أنها ستأتي معها بمملكة العقل والخير والعدل للجميع. ولكن تلك العلاقة الاجتماعية الجديدة، ومعها المعايير الأخلاقية التي أخذت أطرها ترتسم بدقة بالغة خلال عملية الثورة بالذات وتزداد رسوخاً بعد انقلاب آب، تلك المعايير والعلاقات البرجوازية، كانت مخيبة للآمال في

[1] ثمة في هذا الصدد واد: من أهمّ الكتب حول الرومنسية هو "تاريخ الرومنسية في الأدب الروسي" (1790 ــ 1825)، موسكو 1979. إذ تعتبر قوية بما فيه الكفاية وجهةَ النظر التي ترسخت حول أن ظهور الرومنسية في الأدب الروسي مرتبط، كما حركةَ الديسمبريين، بنتائج الحرب الوطنية ضد نابليون عام 1812. إن وجهة النظر هذه لا تلاقي إنكاراً على الإطلاق، بل على العكس، يجري تأكيدها صراحة على أيدي مؤلفي الكتاب المذكور (انظر ص 145 ــ 146). ومع ذلك، فرغم مراعاة حقيقة ثابتة فحواها "أن كل ظاهرة جديدة إنما تأخذ بالتكون في أعماق سابقتها" (ص 43)، نجد مؤلفي هذا الكتاب يرجعون نشوء الرومنسية إلى عصر بطرس الأول ويربطونها بتناقضات المذهب الكلاسي الروسي. وقد سبق لمؤلف هذه الدراسة التي بين أيدينا أن طرح مثل هذا الرأي قبل صدور الكتاب ببضع سنوات. (انظر: دميتربيف أ. س. الرومنسية والتنوير، صراع أم تفاعل؟ ــ في مجلة "قضايا الأدب" (1972، ع. 1)، وكذلك كتابه: قضايا الرومنسية الإيينية"، موسكو 1975.

بعدها عن مُثل المنورين الساطعة، ثم تبين أنها مجرد وهم طوباوي عملياً. وأصبح بدهياً أن يقال بعد زمن قصير من ذلك أننا نعرف الآن أن مملكة العقل هذه لم تكن إلا المملكة التي مَثَّلَتْها البرجوازية، وأشاعت أن العدالة الأبدية قد وجدت تجسيدها في القانون البرجوازي، وأن المساواة قد اختزلت إلى مساواة برجوازية أمام القانون، بينما أعلنت الملكية البرجوازية بوصفها واحداً من حقوق الإنسان الأكثر جوهرية.

لقد لاقت الثورة الفرنسية والتنوير الذي مهّد لها معارضة ضارية على أيدي أعدائهما السياسيين المباشرين الذين كانوا يمثلون تلك الطبقات التي أبعدتها الثورة عن حلبة التطور التاريخي. ولكن نتائج هذه الثورة خيبت أيضاً آمال أنصارها الذين صدقوا وعود المنورين.

وهكذا، فتحتْ نتائج الثورة الفرنسية في أواخر القرن الثامن عشر مرحلة أزمة حادة في الأيديولوجيا التنويرية، مرحلة مهّد لها، كما للثورة نفسها، مسار التطور التاريخي. ونتج عن ذلك أن ردة الفعل المعادية للتنوير، والمعادية في الوقت نفسه للبرجوازية، تلك الردة ذات التوجه المتباين، بل والتوجه الاجتماعي السياسي المتناقض في أحيان كثيرة، كانت السمة المميّزة والمحدّدة للجو الروحي الأيديولوجي. وكانت الرومنسية بالذات هي التي عكست بالدرجة الأولى أمزجة العصر المعادية للبرجوازية والمعادية للتنوير، تلك الأمزجة التي كانت وليدة التناقضات الجذرية في الثورة الفرنسية بوصفها برجوازية. من هنا، فإن واحدة من السمات التعميمية الجذرية للرومنسية لا بوصفها مذهباً فنياً أو اتجاهاً وحسب، بل وبوصفها مذهباً شامل النظرة بشكل عام، هي كون الرومنسية تمثّل طوباوية تمخّضت عنها نتائج الثورة الفرنسية، طوباوية تنطوي في ذاتها على نفي العلاقات الاجتماعية التي كرستها تلك الثورة. إن الرومنسية، بوصفها شكلاً من أشكال الأيديولوجيا، لم تستطع، سواء في النظرية أو في الممارسة الفنية، أن تعكس الصفة المزدوجة للتناقض المذكور في الثورة الفرنسية التي تم نفي نتائجها من مواقع سياسية اجتماعية مختلفة. وحين كانت تخيّم لحظات محددة من الشعور بالخيبة تجاه الثورة، لحظات ربما كانت في بعض الأحيان بالغة الحدة، كان يسيطر على جزء من الرومنسيين أمل، بل يقين، بأن مُثُلَهُمُ التقدمية ستجد تجسيدها في المستقبل. بينما كان الأمر الأكثر

جوهرية بالنسبة للرومنسيين الآخرين هو بالضبط خيبة الأمل بالثورة، وفقدان الإيمان بتحقق مُثُلها، بل ورفضها في بعض الأحيان. وفي هذا المجال، فإن بحثهم عن معايير لعلاقات اجتماعية عادلة، أي خارج إطار البرجوازية، أصبح نكوصياً، وتجلى أحياناً في مثلنة الماضي البعيد، وأحياناً كثيرة في مثلنة القرون الوسطى التي كان الرومنسيون. رغم ذلك. يسعون إلى تكييفها ومواءمتها مع التطور الاجتماعي المعاصر (نوفاليس، ساوثي، وفينيي إلى حدّ ما).

كانت أكثرية الرومنسيين، ولاسيّما الأوائل منهم، تتميز ببحثها الفلسفي العميق، المباشر أو العفوي. إن قاعدة الانطلاق بالنسبة للرومانسيين هي النظرة الشاملة، المثالية، الساطعة والصاعدة أساساً من المثالية الذاتية الموضوعية. هذا النزوع المثالي إلى اللانهائي، هذا النزوع بوصفه موقفاً من المواقف الجمالية الفكرية المميزة للرومنسية، هو ردة فعل على ريبية التنوير وعقلانية أحكامه وبرودها. لقد أكد الرومنسيون على الإيمان بسيادة المبدأ الروحي في الحياة وخضوع المادة للروح. واعتبروا أن أساس الكون هو الوجود الروحي.

إن دائرة القضايا الواسعة والشديدة التنوع، التي تمثل في مجملها نظرية الرومنسيين الأدبية، إنما تتطلع من جوانب كثيرة إلى الجمال الفلسفي، الأمر الذي تتصف به الرومنسية الألمانية بالدرجة الأولى؛ رغم أن هذا التطلع ليس حكراً عليها وحدها دون غيرها إطلاقاً. لذلك كانت نظرية الرومنسية على نحو خاص نظرية جمالية فلسفية. إذ إن مبادئ المعرفة الفنية وعكس الواقع على أيدي الرومنسيين لا يمكن وعيها بمعزل عن مضمونها الفلسفي. لذلك تجدنا كثيراً ما نسعى إلى إلقاء الضوء على هذا الجانب الجوهري من جوانب الوعي الرومنسي.

كانت عناصر الديالكتيك ملازمة لفكر الرومنسية الفني الفلسفي. وقد انتقى الرومنسيون من الجماعة البشرية أفراداً ظنوا أنهم يجسدون في أنفسهم الكون كله، وخيل للرومانسيين أن الطريق إلى الشمولية المتناغمة العامة يمر بالضبط عبر تطور الأفراد متعددي المواهب. كما كان

الرومنسيون يرون أن الطريق إلى بلوغ التقدم في المجتمعات الدولية يمرّ عبر تطور الأمم المتعددة الجوانب.

لقد كانت منظومة الفكر الرومنسي تتصف بالسعي إلى الإحاطة بالظواهر في علاقاتها وكليتها، بالسعي إلى الشمولية universalism، كما كان الرومنسيون أنفسهم يحبون أن يقولوا. وكتعبير عن هذا الموقف الفلسفي تحديدا، تكوّن مفهوم الأدب العالمي، هذا المفهوم المثمر والشديد الجدة الذي أرسى أسسه الرومنسيون الإيينيون، ولا سيّما شليغل بوجه خاص. وقد انعكست هذه الشمولية الرومنسية في طوباوية الرومنسيين الاجتماعية أيضاً، في أحلامهم الطوباوية بانتصار مُثُلِ التناغم في المجتمع البشري كله.

لقد عزا بيلينسكي الأهمية الأكثر جوهرية للرومنسية إلى العالم الداخلي للإنسان، إلى حياة قلبه الباطنية، فوضع يده على واحدة من السمات الجذريّة والمحددة للرومنسية تميز هذه الأخيرة عن إدراك العالم وعن المنهج الفني عند المنورين. حقاً إن البطل يلاقي في أعمال الرومنسيين الفنية تأويلا مختلفاً مبدئياً عمّا هو عليه عند المنورين والكلاسيين. فهو يتحول من كونه موضوعاً يعرض القوى الخارجية ليصبح ذاتاً تحدّد الواقع المحيط وتشكله. وتصبح قضية الشخصية عند الرومنسيين قضية مركزية تتجمع حولها مواقفهم الجمالية والفكرية بكل جوانبها. ويصبح وعي العالم، بوصفه منطلقاً أساسياً في علم الجمال الرومنسي، هو وعي الذات قبل كل شيء. ثم تأكدت لاحقاً في علم الجمال لدى الرومنسيين المتأخرين موضوعة جوهرية للغاية حول ما يسمّى بـ "اللون المحلي"، أي حول وصف الوضع الخارجي (هوغو، نوديه، ثم بايرون جزئيا، وآخرون). ولكن ظلّ حتى هؤلاء الرومنسيون يعطون المقام الأول للشخصية. فدراسة كل من الطبيعة والحب والخيال جميعاً، كانت بالنسبة للرومنسيين طريقاً إلى معرفة واستكناه جوهر الشخصية الإنسانية بوصفها ظاهرة. فقد كان الرومنسيون يرون في الشخصية تمركزاً لقدراتٍ إبداعية لا محدودة، كما كانوا يرون أن النشاط الروحي لشخصية الفرد هو ما يحدد جميع قانونيات استمرار الوجود الموضوعي وتطوره. هذه المركزية ذات الصبغة الإنسانية الذاتية عند الرومنسيين جرّت وراءها تغييراً جوهرياً لسمات المثال المدني الاجتماعي الذي

يميّز النظرة الكونية لدى الكلاسيين والمنورين. لقد قام الرومنسيون أثناء معالجتهم قضية الشخصية والمجتمع بنقل الثقل إلى الحد الأول في هذه العلاقة، إذ اعتبروا أن الكشف عن الشخصية الإنسانية وتأكيدها واكتمالها من جميع الجوانب يؤدي في المحصلة إلى تأكيد مُثُلٍ مدنية واجتماعية رفيعة. إن الإيمان بما لدى الشخصية الإنسانية من إمكانات لا محدودة، وبسيادة حقوقها في تجسيد هذه الإمكانات، كان عند الرومنسيين نقلاً وتحويراً فلسفياً لفكرة سياسية هي فكرة الحرية التي رفعها وأكدها رجال الثورة الفرنسية. غير أن الرومنسيين أنفسهم أدركوا وهمية تصوراتهم حول ما للشخصية من قدرات إبداعية مطلقة حتى اصطدموا بالواقع الفعلي. وكنتيجة لإدراك هذا التناقض في علم الجمال عند الرومنسيين الإيينيين ظهرت نظرية المفارقة الساخرة IRONY الرومنسية الشهيرة. فانطلاقاً من فلسفة فيخته، التي تطمح فيها الـ ((أنا)) المطلقة إلى تحقيق لا متناهٍ لنفسها في مثال الحرية، ولكنها لا تبلغ الهدف النهائي لهذه العملية أبداً، فإن المفارقة الرومنسية تؤكد، على أساس هذا الطرح، أنه حتى الفنان، الذي كان التعبير الأسمى عن الشخصية بالنسبة للرومنسيين الإيينيين، وبرغم كل طموحه إلى كمال القول، لا يستطيع بلوغ هذا الكمال أبداً. إذ إن نهائية الوجود البشري والظروف التي يتطور ضمنها هذا الوجود، تدخل، كما تصور ف. شليغل، في تناقضات مستعصية مع لا نهائية طموحات الروح البشرية. وتبرز في هذا الصدد أيضاً مسألة الفردية كمقولة فلسفية وأخلاقية في وعي الرومنسيين. إن الفردية، بوصفها أساس الآراء الأخلاقية الفلسفية الرومنسية، قد لاقت تعبيراً مختلفاً. فالرومنسيون، الذين رفضوا الواقع المحيط بهم، إنما تطلعوا إلى الهرب من ذلك الواقع نحو عالم وهمي هو عالم الفن والخيال، عالم الاستجابات الخاصة، ولذا ظل البطل الفردي عندهم في أحسن الأحوال غريب الأطوار، حالماً، وحيداً وحدة مأساوية في العالم المحيط به (بطل هوفمان). وتكتسب فردية البطل الرومنسي في حالات أخرى صبغة أنانية (بايرون، كونستان، ف. شليغل، ل. تيك). وليس قليلاً أيضاً عند الرومنسيين عدد الأبطال الذين تنطوي فرديتهم على طموح تمردي فعال، تخالطه بعض نفحات المذهب الإنساني (أبطال بايرون، ثم فيني جزئياً).

وكتعبير عن أن الشخصية مطلقة لا تحدها حدود، كانت الفردية الرومنسية تتضمن بالتأكيد نزعات نخبوية معينة (مثلاً: بعض الأبطال في ملاحم بايرون المعروفة باسم الملاحم الشرقية)، وملامح الفردية العدوانية المميزة لأدولف عند ب. كونستان. ولكن لعله من غير الصحيح أن نشدد، تخصيصاً، على هذه الجوانب في التأويل الرومنسي للشخصية. فهناك جانب آخر أهم بكثير، هو أن لا محدودية الشخصية عند كثير من الرومنسيين لم تكن على الإطلاق تعبيراً عن نوع من أنواع أرستقراطية الروح. بل على العكس من ذلك، فإن توجههم إلى العالم الداخلي الغني عند شخصية واحدة منفردة تحتل أحياناً مكاناً أرفع من وضيع في درجات المرتبية الاجتماعية، هو توّجه يشهد على نفحاتٍ ديمقراطية عميقة لدى الذات الرومنسية. ونقع على أمثلة ساطعة على ما نقول في قصائد الشاعر الرومنسي الألماني الذائع الصيت ف. ميوللر، الذي قدره عالياً كثير من معاصريه وبينهم هنريك هايني أيضاً. إن قصائده في ((الطاحنات الرائعات)) وفي ((الطريق الشتائية))، تلك القصائد التي وضع لها الموسيقار الرومنسي العظيم شوبرت موسيقى نفاذة وأصبحت صفحة ناصعة في التراث الغنائي الأوروبي تتمتع بمستوى رفيع من الكمال الفني، إنما تشهد على ديمقراطية الفردية لدى الرومنسيين، ديمقراطية كانت تكتسب أحياناً سمات اجتماعية دراماتيكية تبرز بحدة كبيرة، ولاسيما في قصيدة ((عازف الناي)):

هو ذا عازف الناي يقف حزيناً وراء القرية،
وبصعوبة يقلّب يده المتجمدة من البرد،
يراوح في مكانه. ذليل، حافٍ وشائب.
عبثاً ينتظر المسكين، فليس في الطاسة نقود،
عبثاً ينتظر المسكين، إذ لا نقود، لا نقود.
والناس لا ينظرون، ولا يريدون أن يسمعوا،
وحدها الكلاب تعوي ساخطة عليه.
عجوز يتحمل كل شيء باستكانة، ويصبر،
ولا تنقطع الأغنية ولو لحظة قصيرة.
هل تريد أن نتقاسم المصيبة كلانا؟
هل تريد أن أغني الأغاني على إيقاع نايك؟

إن عظمة الشاعر الرومنسي الإنكليزي الفذ وردوزورث Wordswarth تتمثّل في كثير من جوانبها في كونه قد عكس في شعره مأساة طبقة كاملة من الفلاحين الإنكليز Yeomen الأحرار وملاك الأراضي الصغار، طبقة دمّرها الطور الأخير من الانقلاب الصناعي تدميراً لا رحمة فيه. وهذا الطرح الديمقراطي المبدئي كان واحداً من الطروحات الأساسية في البرنامج النظري لدى وردزورث.

يعبّر عدد من مؤلفات الرومنسيين عن القيمة الذاتية للشخصية الإنسانية ليس في فرديتها بقدر ما هو في أن الطموحات الذاتية لهذه الشخصيّة تتوجه نحو خدمة القضية الاجتماعية في سبيل خير الشعب. ومثال ذلك (قابيل) عند بايرون، و(لاون سيتنا) عند شيللي، و(كونراد فاللينرود) عند ميتسكيفتش. وبعبارة أخرى، فإن الرومنسيين لم يفتقدوا افتقاداً نهائياً مُثُل المنورين في المدينة على الإطلاق. حقاً لقد تراجع بعضهم (قلة منهم) عن هذه المثل، بينما حولها آخرون منهم إلى إدراك مفتعل ومجرد جداً، ولكن كثرة بينهم، وربّما ألمعهم وأهمهم، كانوا يمتحون إلهامهم من المثل الاجتماعية ومن النضال في سبيل ضمان الحقوق المدنية والحرية للشخصية في تعبيرها الواقعي التاريخي الملموس، أي أنهم كانوا يسعون إلى تجسيد أفكار المنورين في المرحلة الجديدة من التطور التاريخي.

ومع أن إضفاء المطلق على عالم الشخصية الروحي عند الرومنسيين كان مقروناً مع جوانب سلبية معلومة، لكن هذا التعظيم للشخصية وهذا الطموح لتحديد طريق معرفة كل ما هو جوهري عبر (أنا) الفرد الداخلية كانا أكثر تأثيراً بما لا يقاس على السير بالرومنسيين إلى أهم إنجازاتهم الفكرية الجمالية. وجدير بالذكر على وجه الخصوص، وقبل كل شيء في هـ ذا المجال، قيام الرومنسيين بتلك النقلة الجوهرية إلى الأمام في معرفة الواقع معرفة فنية طرحتها الرومنسية بديلاً من فن التنوير. لقد كشفت أشعار وردزورث وف. ميوللر، هايني وبايرون، فيني ولامارتين، وكذلك قصص شاتوبريان ودي ستال ورومنسيين فرنسيين آخرين، أمام أعين المعاصرين يومها ثراء عالم الشخصية الداخلي.

كذلك لاقى المبدأ الفردي في التلقّي الرومنسي للعالم تعبيره الجوهري المثمر الذي تجلى في أن إبداع الرومنسيين المبكرين تحديداً كان الينبوع الذي انبثقت منه صورة ((الإنسان الزائد)) التي تخللت أدب القرن التاسع عشر برمته.

على أن تجديد الرومنسيين المبدئي، في ميدان معرفة الواقع معرفة فنية، يكمن في أنهم، عبر نقاشاتهم الحاسمة لأطروحة علم الجمال التنويري الأساسية التي تؤكد أن الفن هو محاكاة الطبيعة، إنما قدموا أهم طرح حول مهمة التغيير الملقاة على عاتق الفن. إذ مثّل هذا الطرح الذي قدمه علم الجمال الرومنسي خطوة أكيدة إلى الأمام على طريق تأويل دور الفن ومهامه من قبل الرومنسيين مقارنة بما طرحه المنورون. وقد كان أ. شليغل أول من صاغ هذا الطرح عام 1798 في مقالته التي انتقد فيها ملحمة غوته (هيرمن ودوروتيا).

أضف إلى ذلك أن كلا الطرحين، في علم الجمال التنويري والرومنسي، متداخلان في علاقات ديالكتيكية معينة. فقد رسم المنورون دائرة في الفن من خلال سعيهم وراء هدف محاكاة الطبيعة في الفن، ووفقاً لما يتميزون به من تخطيطية عقلانية، وفي الوقت نفسه قصروا هذه الدائرة على أن تعكس الواقع (في حدود علم الجمال التنويري). وإذ طرح الرومنسيون على الفن مهمة تغيير الواقع، فإنهم وسّعوا بشكل جوهري جداً إمكانات الفن ومهامه، بما في ذلك إمكانات تأثيره على الواقع أيضاً. ولكنهم، في آن معاً، كثيراً ما فتحوا الباب على مصراعيه أمام الإسراف المفرط في إدخال عناصر خيالية وذاتية إلى صلب الأعمال الفنية، وهي عناصر تذهب بالفن بعيداً عن تصوير الواقع تصويراً مكافئاً وصادقاً.

وهكذا يشهد النشاط الإبداعي لعدد من الرومنسيين الإيينيين وشعراء (مدرسة البحيرة) الإنكليزية، سواء في مجال النظرية أو في الممارسة الفنية، على أن لمسات معينة، وتحديداً في هذا التأويل لأطروحة الدور التغييري للفن، كانت من سمات الرومنسيين.

لقد وسّع الرومنسيون مخزون الوسائل الفنية بشكل ملحوظ، فإليهم يعود الفضل، على مستوى النظرية والممارسة الفنية معاً، في المعالجة المثمرة

لكثرة من الأجناس الأدبية الجديدة ذات الوجه الفلسفي الذاتي في الأغلب؛ وينطبق ذلك على القصة الطويلة السيكولوجية (قدّم الرومنسيون الفرنسيون الأوائل، بشكل خاص، الكثير في هذا المجال)، والملحمة الغنائية ("شعراء البحيرة"، وبايرون وشيللي وفينيي)، والقصيدة الغنائية. ويعود إلى الرومنسية عموماً ازدهار الأجناس الغنائية ازدهاراً ساطعاً يتناقض على نحو ملموس مع ما كان عليه الحال في القرن الثامن عشر العقلاني الشاعري. وبالقطيعة مع تقاليد كتابة الشعر الكلاسيكية أدخل كثير من الرومنسيين على البيت الشعري إصلاحاً مبدئياً وسّع وسائله في استخدام التفعيلة استخداماً ديمقراطياً. وقد زادت هذه التجديدات من قدرة البيت الشعري على تصوير العالم الداخلي والحياة الروحية لشخصية الفرد، كما زادته في بعض الحيان اقتراباً من مجال الاهتمامات المعاشية الواقعية للإنسان الفرد. إن تأكيد البنية الرومنسية الفنية. على مستوى البحر الشعري والتفعيلة والجانب الفكري والصورة الجديدة في الشعر الغنائي. لمرتبط في إنكلترا بإبداع "شعراء البحيرة" وبايرون، وجزئياً بإبداع شيللي وكيتس، وفي الأدب الفرنسي يعود الفضل الجوهري في هذا الاتجاه إلى فينيي ولامارتين وهوغو، أما المصلحون الجريئون في مجال البيت الشعري في ألمانيا فهم برينتانو، ثم أولاند وهايني وف. ميوللر.

وكان للرومنسيين في تطوير الرواية، كجنس أدبي، دور متواضع نسبياً، قياساً إلى ما قدمه في هذا الميدان أقرب خلفائهم، بل وأتباعهم في جانب جوهري ما، في آن معاً، وهم الواقعيون النقديون. علاوة على ذلك، لم تكن الرواية الرومنسية الألمانية وحدها، وحتى في أفضل نماذجها، هي التي احتلت موقعاً ثابتاً في الأدب الأوروبي، بل إن الاهتمام الشديد بنظرية هذا الجنس الأدبي لدى الرومنسيين في إيينا، وفيما بعد عند أرنيم جزئياً، كان مقدمة لازدهار هذا الجنس عند الواقعيين النقديين.

لقد كان الرومنسيون أولاد الثورة الفرنسية وورثتها المقربين، أولاد وورثة ذلك المنعطف التاريخي الاجتماعي الأكثر عمقاً، والذي كسر القناعة الراسخة تماماً بثبات ومتانة كثير من المؤسسات الاجتماعية السياسية والعلاقات التقليدية التي كانت قائمة في ذلك الحين. وأكثر من

ذلك، فإن عواقب الثورة الفرنسية (أي أقربها والبعيد منها نسبياً) التي تشكلت الرومنسية وترعرعت في ظروفها، إنما أدخلت إلى سيرورة التاريخ الأوروبي ديناميكية عاصفة ونزاعات حادة وشديدة التناقض. هذه العوامل الجوهرية هي التي حكمت وحددت التلقي التاريخي للعملية الاجتماعية في إبداع الرومنسيين، كما عدلت أيضاً، وعلى نحو محسوس، تلقيهم العالم على نحو مثالي. فالرومنسيون يرون العالم ويصورونه في حركته الدائمة، في ديناميكية نزاعاته الحادة، وليس يهمهم ما هو قائم في اللحظة الراهنة، بل تهمهم الصورة التي يمكن أن يصبح عليها العالم غداً، تبعاً لتصوراتهم. لقد انعكس في نظرتهم التاريخية طموح إلى الجديد، ذلك الطموح الملازم لتأملهم العالم تأملاً رومنسياً. ولكن، إلى جانب ذلك، دفعت الثورة الفرنسية أدب العقود الأولى من القرن الماضي إلى استيعاب الأسباب والقانونيات التي أدت إلى مثل ذلك الانفجار. الانعطاف. الاجتماعي السياسي العاصف. وهذا ما يفسر ظهور مدرسة تاريخية رومنسية واسعة، بل ويمكن القول بأنها مدرسة تاريخية مجابهة ومثمرة جداً (غيزو، تييري، مينييه) مثلما يفسر تدخل الأجناس التاريخية الفعال في أدب تلك الفترة وفي إبداع الرومنسيين. في هذا المناخ الأيديولوجي بالذات نشأت وتطورت رواية والترسكوت، التي كان لها تأثير عظيم على جميع الآداب الأوروبية. إن فكرة اللانهائي، وهي إحدى أفكار الرومنسيين الرئيسة حول تلقي العالم تلقياً فلسفياً، تعود إلى ترسخ مفهوم التاريخية Historism في وعيهم وإلى تلقيهم العالم في حركته.

يصعب أن نبالغ في تقدير الأهمية الهائلة للأيديولوجيا الرومنسية في تكوين مبادئ التفكير التاريخي، الذي جاء نتيجة لرفض ميتافيزيقية التنويريين، ونتيجة لتعاظم الغوص إلى جوهرَيْ عملية التطور الصاعد وديالكتيكية صراع المتناقضات في تلك العملية. إن النزعة التاريخية الرومنسية هي بالضبط صاحبة الفضل في فهم تطور المجتمع البشري بوصفه صراعاً بين الطبقات.

لم يكن الرومنسيون في وعيهم الفلسفي قد أصبحوا بعد بأي شكل من الأشكال دياليكتيكيين بالمعنى الكامل. والمقصود في هذا الصدد، كما سبق أن أشرنا، أنهم ربّما لم يتعدّوا أجنّة التفكير الدياليكتيكي، نواه الأولى. لقد انعكست في وعي الرومنسيين أيضاً الثورة الفرنسية ذاتها وما تبعها من

صدامات عاصفة بين قوى اجتماعية وسياسية مختلفة. إنهم لم يكونوا قد وصلوا بعد إلى إظهار الشخصيات (الطباع) في تناميها وصيرورتها. إلا أنهم، من جهة أخرى، كانوا قد نفوا وأنكروا ثبات الوجود أيضا. إن الرفض هو الجانب الأعمق والذي لا ينفصل عن جوانب الإحساس الرومنسي بالعالم، وعن موقف الرومنسيين الأخلاقي تجاه كل ما هو قائم.

إن نظرية الرومنسيين التاريخية وعناصر الدياليكتيك، المشار إليها، في وعيهم، هي ما أملى عليهم أيضا اهتمامهم الشديد بقوميات مختلفة، بخصائص التاريخ القومي، بنمط الحياة والمعيشة والملابس القومية وبالماضي القومي لبلادهم قبل كل شيء. فانصبّ اهتمامهم، كأدباء، على كنوز الإبداع الشعبي في هذا الماضي بالدرجة الأولى. وانتعشت في مؤلفاتهم الخرافات والحكايات والأساطير وأغاني أيام شعبهم الغابرة. واستنادا إلى ذلك، فإنهم لم يكتفوا ببعث خُطاطةٍ جديدة في الأدب تحديدا، بل وبثوا حياة جديدة في لغة شعبهم الأدبية بالذات في عدد من الحالات، ولاسيَّما في ألمانيا.

وإلى جانب ما قام به الرومنسيون أنفسهم، لعبت حركة ما قبل الرومنسية في إنكلترا (ملاحم أوسيان) لماكفرسون، و"آثار الشعر الإنكليزي القديم" لبيرسي) دورا عظيم الأهمية، ومارست، بدورها، تأثيرا بيّنا على أبرز ممثلي التنوير الألماني في مراحله الأخيرة، أي على هردر الذي سبق نشاط الرومنسيين الألمان في كثير من تقصياته وبحوثه.

وفيما كان منهمكاً بتطوير نظرة هردر التاريخية اتخذ أ. شليغل في ((قراءات برلينية)) عام 1801 من قضية أصل اللغة مواقف قريبة من نظرية هردر، متفقا معه في رفض فرضية الأصل الإلهي للغة. لقد كان هردر قدوة في جمع الأغاني الشعبية، وداعية متحمساً لهذه المبادرة، فأعطى بذلك دفعة إلى الأمام لازدهار الفولكلور الوطني الألماني في مرحلة الرومنسية من خلال نشاط ل. تيك والرومنسيين الهايد لبيرغيين: أ. فون أرنيم وك. برينتانو، اللذين جمعا ديوان الأغاني الشعبية الألمانية (بوق الصبي السحري) (1806 . 1808) الذي لعب دوراً هائلاً في تطوير الشعر الرومنسي الألماني فيما بعد،

وليس الشعر وحسب، بل وفي وتطوير المقطوعات الغنائية الوجدانية في تراث الرومنسية الألمانية الموسيقي البالغ الثراء.

* * *

وفي ميدان استيعاب نظرية الرومنسية والخدمة التي أسداها الرومنسيون لتطوير الفكر الجمالي عموماً ولإعداد المراحل اللاحقة في تطوير الفن، ثمة مسألة أخلاقية ذات أهمية لا بأس بها ولم تدرس بشكل كاف حتى الآن في علم الأدب؛ إنها مسألة النمذجة (التنميط) الرومنسية. فخلافاً للواقعيين النقديين الآخرين. ويجب أن يكون بلزاك طبعاً هو المقصود هنا بالدرجة الأولى. نجد أن الرومنسيين في بياناتهم الجمالية قد تحاشوا الطرح المباشر لمسألة الطبع الرومنسي (الشخصية) بوصفه مقولة اجتماعية، مقولة تنطوي على ملامح عصرها العامة. وأكثر من ذلك، فإن أهم منظري الرومنسية، أعني رومنسيي إيينا عموماً، قد سعوا إلى إنكار أية قيمة اجتماعية للفن، ومع ذلك فإن الممارسة الفنية والنظرية (الأدبية الرومنسية) سواء بسواء، تعطيان كثيراً من الأسس لبحث هذه المسألة المهمة بحثاً جاداً.

إن الرومنسية، بوصفها اتجاهاً أدبياً تاريخياً مستقلاً حلّ محل التنوير، كانت في الوقت نفسه حلقة معيّنة في سلّم تطوير معرفة الواقع معرفة فنية. بهذا المعنى لا غير، تحديداً، كانت الرومنسية مرحلة انتقالية من أدب الكلاسية والتنوير إلى أدب الواقعية النقدية. لقد كان مقدراً لفن كل عصر من العصور، انطلاقاً من التصورات الجمالية السائدة والأشكال الفنية الملازمة لذلك العصر، أن يعكس ملامحه الخاصة المميزة له، أو كما يقولون اليوم: ملامحه النموذجية المتمثلة في أشخاص الأعمال الفنية ضمن الظروف التي يعيشها أولئك الأشخاص. أما من كانوا أكثر قرباً من تصوير الطباع (الشخصيات) النموذجية في ظروف نموذجية (تبعاً لتعبير ف. إنجلس في رسالته إلى غاركنس في نيسان 1888) فهم كتّاب الواقعية النقدية.

ولكن هؤلاء الواقعيين النقديين اعتمدوا في هذه المسألة أيضاً وبشكل خاص على تجربة الواقعية التنويرية ومبادئها في النمذجة، مع بعض الميل إلى التجريد في تجسيد تلك المبادئ التي كان المنورون قد صاغوها بدرجة كافية من العمق، واعتمدوا كذلك على ممارسة الرومنسيين الإبداعية وعلى بعض الجوانب الجوهرية في نظريتهم الأدبية. لقد كان للفن والأدب

الرومنسيين وسائلهما الخاصة ومستوى نمذجة خاص ملازم لكليهما. فالشخصيات التي خلقها الرومنسيون، أمثال رينيه عند شاتوبريان، وتشايلد هارولد ومانفريد وقابيل عند بايرون، وبروميثيوس عند شيللي، وموسى عند فينيي، لم يكن في وسعها أن تولد وتتكون إلا في ذلك المناخ الروحي الذي عمّ أوروبا بعد الثورة الفرنسية. إذ أن أمزجة الخيبة العميقة إزاء الواقع المحيط، والطموح إلى الهرب من ذلك الواقع، بل ومواضيع التمرد وعصيان الله، بالإضافة إلى ذلك، كانت في النهاية، حصيلة استيعاب نتائج الثورة الفرنسية. وبهذا المعنى كانت الشخصيات، المشار إليها آنفاً، نموذجية بالنسبة لعصرها. ذلك أن النمذجة الرومنسية كانت تركز جل اهتمامها على كشف العالم الروحي الداخلي للشخصية ذات الأهمية، بالمعنى الفردي الخاص، كشخصية وحسب، وذلك بالتجرد الكامل تقريباً عن تطور حيثياتها وشروطها الاجتماعية والسياسية، أي بالتجرد عمّا عرف فيما بعد بالظروف النموذجية[1]. فنحن نعرف، في الحقيقة، أن الوضع الاجتماعي لتشايلد هارولد ورينيه ذو أهمية بالنسبة للكشف عن شخصيتهما. إلا أن هاتين الشخصيتين ضعيفتا الارتباط تماماً بعوامل الحياة الخارجية، أي بتلك العوامل التي تشكل النموذج. فالمهم، بالنسبة للرومنسي، هو، قبل كل شيء، العالم الداخلي للبطل، ((أنا))هُ الشخصية الخاصة، علاقاته الشخصية بالحياة مواقفه هو منها كشخصٍ فرد. هكذا بالضبط وبهذا المقدار ينمذج الرومنسي تلك الشخصيات التي يرسمها. فهذه الطريق وهذا المبدأ في النمذجة عند الرومنسيين يعنيان إلى درجة كبيرة أن طابع العلاقات الاجتماعية وطابع العلاقات الجديدة التي أكدتها الثورة الفرنسية بين الفرد والمجتمع، كانا ما يزالان طابعين غامضين مبهمين، وأحياناً غريبين تماماً على الرومنسي. لذا فكثيراً ما تعتمد النمذجة الرومنسية على مخزون الميثولوجيا (قابيل، بروميثيوس، موسى) وتلجأ إلى المجاز ("الملكة ماب" لشيللي، و"مانفريد" لبايرون).

---

[1] الباحث السوفيتي إ. ف. فولكوف في واحدة من دراساته يسوق براهين وحججاً أساسية لإجلاء مبدأ النمذجة الرومنسية. (أنظر: فولكوف. إ. ف. المناهج الإبداعية والنظومات الفنية. موسكو، 1978، ص 151).

ثمة ما هو أكثر تعقيداً من ذلك، كالعلاقة غير المباشرة، مثلاً، بين الطبع الرومنسي والواقع الذي يحكمه ويخلق شروطه عند الرومنسيين الألمان الأوائل. إذ يتعمد الإيينيون عزل أبطال مؤلفاتهم عن الواقع المحيط، فيما هم يعارضون، بهذه الطريقة بالضبط، بين أولئك الأبطال وذلك الواقع. وهذه التسمية ملازمة خصوصاً لكل من لوسيندا ويولي عند ف. شليغل، كما أنها ملازمة أيضاً لفرانس شتيرنبالد بطل رواية تيك، ذلك البطل الذي لا يعيش إلا في عالم الفن. إن هنريك فون أوفتردينغن، عند نوفاليس، هو شخصية مجردة تجريداً مجازياً تماماً ككل ما يدور حوله. ولئن كان ينبغي الكلام عن مشروطية هذا البطل عند نوفاليس، فإنها مشروطية لا تنبع من الواقع الذي ليس له في الرواية وجود تاريخي ملموس، بل تنطلق من البيئة المجازية المفترضة والبديلة لذلك الواقع. ومع ذلك، فقد كانت طباع الأشخاص في المحصلة، حتى عند الرومانسيين الألمان الأوائل، مشروطة بالظروف السياسية الاجتماعية التي تكونت في ألمانيا نهاية القرن الثامن عشر، وبذلك المناخ الروحي الذي ساد في الدويلات الألمانية وكان في كثير من جوانبه مشروطاً بالثورة الفرنسية 1789. 1794. ولذا نجد حتى في أبطال الرومنسيين الألمان المبكرين ذلك المستوى المعين من النمذجة المرتبط بقدرة أولئك الأبطال على البروز والظهور تماماً خلال تلك الظروف التاريخية الملموسة في ألمانيا.

وفي الوقت نفسه، ففي بريطانيا التي كانت الرأسمالية قد قطعت فيها يومئذ شوطاً كبيراً على طريق تطورها، وحيث كان يتبلور على نحو أكثر بروزاً وحدّة، مما في باقي بلدان القارة الأوروبية، نمط جديد من التناقضات الاجتماعية، نمط أخذ يتكوّن في أوروبا عقب الثورة الفرنسية أواخر القرن الثامن عشر، هنا . في بريطانيا . كان ممكناً أن نجد في الشعر الرومنسي مستوى من النمذجة التاريخية الملموسة أرفع بكثير مما في الرومنسيات القومية الأخرى. وعلى هذه الأسس تحديداً يقوم البرنامج النظري الذي صاغه وردزورث، ذلك الشاعر الذي أصبح واحداً من أهم الشعراء الاجتماعيين في الرومنسية الأوروبية بفضل كثير من كتاباته التاريخية الملموسة ذات الصبغة الرومنسية الجمالية الفنية والعاطفية الفكرية المحددة تماماً.

إن تغلغل الواقع، أو الجانب الموضوعي منه، تغلغلاً متزايداً وتدخله المتعاظم في دائرة الرؤية الرومنسية كان مرتبطاً بتطور الرومنسية الصاعد.

ولم يحصر البطل الرومنسي نفسه في حدود الانغماس في عالم عواطفه الروحية الخاصة، بل راح على ضوئها يوسّع فهمه للعالم المحيط. إن الواقع الاجتماعي وما فيه من مفارقات حادة قد اقتحم علناً العالم الذاتي للبطل فاكندور بيرغلينغر وحدّد درامية مصيره المأزقية العميقة. وفي هذا الصدد فإن الموسيقار بيرغلينغر هو الشخص الذي يتحلى بسمات منمذجة إلى درجة كبيرة بين كثير من أبطال الرومنسية الأوربية المبكرة. أما الرومنسي المتأخر هوفمان فنجد البطل عنده نموذجياً بدرجة أكبر، ذلك البطل المركزي المحبوب، الموسيقار يوهانس كريسلر، الذي هو بمثابة alter ego (الأنا الثانية) للمؤلف. وهو. أي البطل. يضطر لبيع عبقريته كي يحافظ على وجوده. أما الوضع الذي يعيش ويتعذّب فيه كريسلر، مثله مثل الصورة الأصل Prototype بيرغلنغر، فهو ألمانيا الإقطاعية الحقيقية المجزّأة، ألمانيا مطلع القرن الماضي.

لقد تفوّق الواقعيون النقديون كثيراً، بالمقارنة مع الواقعيين التنويريين، في تعميق إمكانية نمذجة الطباع معتمدين على تجربة الرومنسيين المثمرة في ميدان تشريح عالم الأبطال الروحي الداخلي والكشف عن سيكولوجيا الأشخاص في الأعمال الأدبية. على أن النزعة السيكولوجية، بوصفها واحدة من وسائل النمذجة، لم تكن عند الواقعيين النقديين هدفاً بذاتها، بقدر ما كانت كذلك عند أسلافهم الرومنسيين، أو قبل هؤلاء، أي عند العاطفيين Sentemintalist. إنها نزعة شديدة الارتباط بهدف الكشف عن المضمون الاجتماعي لهذه الشخصية أو تلك. وقد فهم الواقعيون النقديون نزعة الرومنسيين السيكولوجية وبعثوها في إبداعهم من جديد. كما جرى تتبّع هذه العلاقة بين (الرومنسية والواقعية النقدية. المترجم) بدقة خاصة في إطار العملية الأدبية في فرنسا. وصقلت الرومنسية الفرنسية المبكرة وأرست، على نحو واسع ومثمر، جنس القصة الرومنسية السيكولوجية من خلال إبداع شاتوبريان ومدام دي ستال وكونستان وسينانكور. وبذلك مهّدت الطريق لسيكولوجية روايات جورج صاند الوريثة المباشرة للرومنسيين

الأوائل، بل وتم التمهيد أيضاً بالطريقة إياها لسيكولوجية الواقعيين النقديين الفرنسيين: ميريميه، بلزاك وستندال في المقام الأول. كما وأثّرت تصورات الرومنسيين الجمالية في هذا المجال على تشكيل سيكولوجية ديكنز التي تعتبر سمة لطريقته الإبداعية، وخصوصاً في إبداعاته المتأخرة، لا تقل جوهرية عمّا هي عليه عند ستندال.

إن مبدأ التاريخية الذي كان الرومنسيون سباقين إليه أيضاً، كان أضخم إنجاز جمالي فكري بَلَغَهُ الرومنسيون سواء في تقصياتهم، أو في ممارساتهم الفنية على الخصوص. وجدير بالملاحظة أيضاً ذلك الاتجاه الذي اتخذه تحول التاريخية الرومنسية بحد ذاته على أيدي الواقعيين النقديين. فلئن كان الرومنسيون، وهم يكشفون عن حركة التاريخ، يعودون إلى القرون الوسطى والقرون التي تلتها، ويركزون اهتمامهم بالتاريخ إلى آثار الماضي الأدبية في كثير من المرات، فإن الواقعيين النقديين في القرن التاسع عشر كانوا يهتمون في المقام الأول بدينامية التطور التاريخية لعصرهم. هكذا أصبح ستندال وبلزاك، بوجه خاص في الأدب، مؤرخين للمجتمع البرجوازي الذي عاصراه. فقد اعتمد بلزاك اعتماداً كبيراً على رواية والترسكوت التاريخية وقام في الوقت نفسه باستيعاب مبدئي لهذه الخبرة، فاستطاع في "الكوميديا الإنسانية". التي كانت فتحاً فنياً وفكرياً تجديدياً عميقاً. أن يبسط أمام القارئ تاريخ صيرورة العلاقات البرجوازية في فرنسا، بدءاً من أيام الثورة الفرنسية في أواخر القرن الثامن عشر وحتى أواسط القرن التاسع عشر تقريباً.

إن التأكيد على اللون، أي الصبغة الخاصة للمكان والزمان، هو واحد من أطروحات علم الجمال الرومنسي الجوهرية التي صاغها هوغو بوضوح متميز في مقدمته لدراما "كرومويل" (1827). ويعرض ذلك التأكيد. الأطروحة. وصفاً دقيقاً لأوضاع المرحلة التي تجري فيها أحداث العمل الفني، بل أحياناً ولتفصيلات معيشية تاريخية ملموسة عرفها العصر. ويشع علينا ألق هذا الوصف من روايات و. سكوت التي تدور في مكان ما على طريق الانتقال من الرومنسية إلى الواقعية النقدية، وكذلك من رواية هوغو "أحدب نوتردام". وحين أرسى الرومنسيّون هذا الجانب من مذهبهم الفني

كانوا قد مّهدوا الطريق للواقعيين النقديين وأخصبوا التربة التي ستقوم عليها ممارستهم الإبداعية.

إن طريقة المبالغة في التهكّم. الغروتيسك Grotesque. (كما عند هوغو وهوفمان) وتنميق الصورة، وتهويل أو تضخيم سمة أو أخرى من سمات شخصية البطل، تحتل مكاناً بارزاً بين الطرق النظرية التي خلفها بعض الرومنسيين الأفذاذ. وقد تجسد هذا الجانب من علم الجمال الرومنسي بأجلى صورة في مؤلفات كثير من الرومنسيين. إذ يلازم الخلط بين الرهيب والمضحك لدى مؤلف "قصص خيالية على طريقة كاللو" وعند مؤلف "أحدب نوتردام" ملازمة عضوية أسلوبهما الإبداعي، ويعتبر واحداً من تعبيرات النظرية الرومنسية، أي نظرية النقائض وادراك الواقع في مفارقاته الحادة، خلافاً لما في المذهب الكلاسي من انسجام (هارمونيا) ورشاقة واكتمال. غير أن المبالغة والنقائض والغروتيسك صفات ملازمة أيضاً للطريقة الإبداعية التي عرف بها أولئك الرومنسيون الذين لم يتعمدوا التباهي بهذه المبادئ، أمثال دي ستال في قصصها الرومنسية، ثم جزئياً شاتوبريان ووكنرودر، وبايرون طبعاً. وقد تولدت عن مبدأ تنميق الصورة هذا واحدة من الأفكار الجمالية الفنية الرئيسة في الرومنسية، ألا وهي تصوير الشخصيات الفذة والحارّة، أي الفكرة التي صيغت بعمق خاص في أعمال مدام دي ستال خاصة، وشاتوبريان جزئياً. لقد كانت نظرية النقائض الرومنسية تمهيداً وإيذاناً بتصوير تناقضات الواقع في جوهرها الدياليكتيكي على أيدي الواقعيين النقديين.

* * *

إن الغروتيسك الرومنسي، بوصفه إحدى الطرق الأسلوبية المميزة للكثير من الرومنسيين وواحدة من سمات طريقتهم الفنية، كان في الوقت نفسه يعبر أيضاً عن جوانب مبدئية معيّنة من جوانب مرتكزاتهم الفكرية الجمالية. وينطبق هذا الأمر بالقدر نفسه على نظرية المفارقة الساخرة IRONY الرومنسية، وعلى مبدأ النبذة. ولئن كانت نظرية المفارقة الساخرة الرومنسية، كنظرية بالمعنى الدقيق، وكطريقة فنية أسلوبية، ملازمة للرومنسية الألمانية في المقام الأول وبدرجة استثنائية تقريباً، فإن مبدأ النبذة

المؤسس نظرياً في الرومنسية الإيينية أيضاً، والذي لاقى عند الرومنسيين الألمان أوسع تجسيد له في ممارستهم الفنية، هذا المبدأ كان أيضاً ظاهرة رافقت جميع الرومنسيات القومية الأخرى. وإذا ما التزمنا تماماً بالتسلسل الزمني توجب علينا أن نعتبر "اعترافات قلبية لناسك يحب الفنون" (1796) من تأليف واكنرودر، أول تجربة في النثر الفني الذي خلفته لنا الرومنسية الأوروبية. ولكن بعد مرور قرابة عام ظهر مؤلف شاتوبريان "خبرة في الثورات"، ثم سرعان ما صدرت قصتاه الرومنسيتان "رينيه" و"أتالا".. ولعل مبدأ النبذة في هاتين القصتين لم يكن أقل وضوحاً مما عند أي من روّاد الرومنسية الألمانية. وقد قام بدور جليل في ترسيخ هذا المبدأ بعض الرومنسيين الإنكليز أيضاً، مثل بايرون مؤلف ما يسمى بالملاحم الشرقية، وكذلك ساوثي وكولريدج (من مدرسة البحيرة).

إن مبدأ النبذة، ربما بوصفه واحداً من ألمع التعبيرات عن رفض الرومنسيين الفكرة الكلاسية القائلة بمنطقية كمال وانسجام الكون القائم على أسس عقلانية، ثم وبكمال الأعمال الفنية وانسجامها المتناغم، هو مبدأ يرجع في جذوره العميقة إلى فهم الرومنسيين نتائج الثورة الفرنسية التي دفعت الوجود الاجتماعي إلى حالة ديناميكية عاصفة، فجعلت أيضاً من إدراك هذا الوجود مقولة تقدمية، متنامية، وموجودة في تطور ذاتي دائم. بهذا المعنى الفلسفي بالضبط كان ف. شليغل يسمي الشعر الرومنسي شعراً تقدمياً.

ولكن ينبغي أن نتذكر أن الرومنسية، وعلى الرغم من جميع مبادئها الجمالية الفكرية الرئيسة الكثيرة، إنما كانت حركة متعددة الوجوه، بل وشديدة التناقض في بعض الأحيان. وليس المقصود هنا على الإطلاق مجرد تباين الذات الإبداعية واختلافها لدى المبدعين الرومنسيين، الأمر الذي لابد من أن يحدد، من تلقاء نفسه، أساس فهم القراء للرومنسية كظاهرة فنية. (...) وتثير الانتباه تلك النقاشات الفكرية الجمالية والسجالات التي كانت تجري في سياق هذه الحركة الجمالية الأدبية والفلسفية الواسعة بين أقرب الحلفاء أحياناً (بل وبين أصدقاء حميمين في أحيان أخرى كثيرة) ضمن حدود تجمع أدبي واحد للرومنسيين.

ثمة إمكان لوضع دراسة كاملة حول المجادلة التي دارت داخل الوسط الرومنسي، وستكون دراسة جد مثمرة في توجهها، إذا ما نظرنا إلى تلك المجادلة وذلك التنوع الذي عرفته الرومنسية لا كقوى نابذة هدامة، وإنما كسجالات حددت في المحصلة تشكل وتطور هذا الاتجاه، كما حددت بالقدر نفسه عملية وعي الذات الخاصة. ومن جهة أخرى، فإن بعضاً من تلك السجالات كان يكشف أحياناً بقدر كاف من الإقناع عن طابع الرومنسية المحدود تاريخياً، وخصوصاً في المراحل الأخيرة من تطورها، كما كان يكشف عن جوانبها المريضة.

إن الدراسة المستفيضة لنظرية الرومنسيين الأدبية، من حيث تفاعلها فيما بين مختلف القوميات، تقنعنا بالتنوع الغني وبالتأسيس النظري العميق لهذا الاتجاه الجديد في الأدب والفن. فقد كان مستوى التأسيس النظري للمبادئ الفكرية الجمالية الجديدة متبايناً في الأشكال القومية المختلفة التي تجلت فيها الرومنسية، ولكنه مع ذلك يظل مستوى عاماً ومشتركاً بين القوميات. ولم تكن الكلاسية أضعف حجة في إعلان فهمها الفن، بيد أن الإنجاز النظري لمبادئها قد تركز بصورة رئيسة في المنطقة القومية الفرنسية. أضف إلى ذلك أن الكلاسية لم تشمل مساحة شاسعة في شتى أشكال الوعي الاجتماعي، كالمساحة التي انتشرت فيها الرومنسية.

أصبح ملحوظاً في علم الأدب السوفيتي والغربي منذ منتصف ستينات القرن العشرين إلى الآن اتساع دراسة الرومنسية، سواء في جانبها التاريخي الملموس أو الأنماطي TYPOLogy، علماً بأن علم الأدب السوفيتي بالذات هو الذي يقدم الخدمات الأعظم شأناً في هذا المجال. وإذا كان علماؤنا حتى زمن قريب نسبياً يركزون جهودهم بصورة رئيسة على دراسة الرومنسية في الغرب، فمن الواجب أن نشير إلى واقع معلوم ومفرح، هو أننا تعرفنا خلال عقد السبعينات على عدد من الأعمال الشيقة والثمينة، المكرسة للرومنسية عندنا، أي للرومنسية الروسية. وبديهي أن نجد في سياق هذه الجهود النشطة في مجال دراسة الرومنسية أن أموراً كثيرة في هذا المجال العسير قد تم تدقيقها، وأن أموراً أخرى كثيرة قد أعيد بحثها واكتشافها من جديد في

القسم الأجنبي من هذه الظاهرة، وخصوصاً في الرومنسية الألمانية التي تستحق هذا الاهتمام من قبل الباحثين نظراً لعمق قاعدتها النظرية وغناها.

غير أن نظرية الرومنسية لم تتطور في ألمانيا وحدها وحسب. فعلى الرغم من التسليم بواقع أكيد يتعلق بالسمعة العالمية الرفيعة والواسعة وبالممارسة الإبداعية وتنوع النشاط النظري لدى الرومنسيين الألمان، ولاسيّما الأوائل منهم، فإن الرومنسية في الآداب القومية الأخرى قد ساهمت أيضاً بقسط جوهري ليس في مخزون الفن الرومنسي وحسب، بل وفي إنجاز نظرية ذلك الفن أيضاً. ويجري التأكيد في هذا الخصوص بالذات على أن أحد أهم جوانب نظرية الرومنسية، وهو جانب لم يلاقِ بحثاً كافياً بعد، وأعني مشكلة الخصوصية القومية للأشكال الإقليمية المختلفة للرومنسية، لا يمكن أن يدرس بفاعلية كافية خارج إطار دراسة بياناته النظرية.

ولم يقم علم الأدب السوفيتي ولا الأجنبي إلا في مطلع ثمانينات القرن الماضي (انظر كتابنا: "بيانات الرومنسيين الغربيين") بمحاولة يقدم لنا من خلالها. في كتاب واحد. ولو لوحة مقارنة تقريبية لمحصلة الأطروحات الأساسية التي أسفر عنها فكر الرومنسية الجمالي في تجلياته القومية المختلفة.

إذ إن إنجاز عمل تكثيفي من هذا القبيل يعتبر، لأسباب كثيرة جداً، قضية في غاية التعقيد، ويتطلب جهود مجموعة كاملة من الباحثين. ونحن نقيد أنفسنا هنا بمدى (جغرافي) محدود نسبياً، إذ نكتفي بتناول الثقافات الألمانية والإنكليزية والفرنسية والإيطالية وحسب. وثمة افتراض فحواه أنّه بعد تجميع الثروة النظرية التي خلفتها الأشكال القومية المختلفة وتجلت في الرومنسية الأوروبية يمكن التحرك جذرياً نحو إنجاز مهمة أكثر صعوبة، وهي إصدار طبعة تكثيفية عامة من هذا النوع[1]. ويضيف كتاب "بيانات الرومنسيين الغربيين"[2] كثيراً من الأشياء الجديدة إلى تصوراتنا حول هذه المرحلة من تطور الفن الأوروبي، فتتيح لنا إمكان تدقيق وتصحيح بعض

---

[1] نشير هنا إلى أن لدينا الآن كتاباً جديراً بقدر كاف من الاهتمام، يجعلنا قريبين من إنجاز هذه المهمة، ألا وهو: علم جمال الرومنسية الأمريكية، موسكو، 1977 (جمعه وقدم له وعلق عليه أ. ن. نيكليوكن).

[2] عنوان الكتاب الذي قدّم له دميتربيف بهذه الدراسة، وصدر في مطلع الثمانينات في موسكو.

تصوراتنا التقليدية حول الرومنسية، وحول الأدباء الرومنسيين كل بمفرده. وينبغي أن نلاحظ في هذا الصدد، مثلاً، أن النظرية الأدبية للرومنسية الألمانية (التي كثيراً ما نجد أن علماء الأدب غير المتخصصين بالأدب الألماني ينطلقون في فهمهم لها من الكتاب الوحيد في هذا الميدان)[1] هي نظرية لا تنحصر على الإطلاق في حدود ما خلفه لنا الرومنسيون الإيينيون وحدهم من كتابات نظرية. لذا رأت جماعة من العلماء السوفييت أن إحدى المهمات الرئيسة أمامها هي أن تقدم لعلم الأدب السوفيتي من خلال الكتاب المذكور أعلاه كثيراً من المواد الجديدة تماماً، مترجمة إلى اللغة الروسية للمرة الأولى، علماً بأن جزءاً لا بأس به من هذه المواد لم يصبح بعد موضع اهتمام الباحثين الأجانب.

يتصف ما نشير إليه من مواد بأهمية ليست مجرد تسجيلية. فهي بحد ذاتها تتحدث عن أهمية الرومنسية في جانبها النظري أيضاً، وخصوصاً بالنسبة لأقرب مرحلة من مراحل العملية الأدبية، أعني المرحلة المرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالواقعية النقدية. وبعد أن التفتنا إلى هذا الطرح أعلاه، ينبغي أن نضيف إليه كذلك جانباً جوهرياً آخر. فقد كانت تظهر في ممارسة الواقعية النقدية الأوروبية حالات يقف فيها أحد ممثلي هذا الاتجاه موقفاً شديد الرفض لمبادئ عكس الواقع عكساً فنياً رومنسياً. إلا أن هذا الرفض في جوهره لم يلغِ على الإطلاق ما بين إبداع الواقعية النقدية ومبادئ الرومنسية من علاقات أنماط محددة وعميقة عمقاً كافياً. ومما له دلالته في هذا المعنى، بشكل خاص، هو أن ثاكري W.M. Thackeray يعتبر واحداً من أكثر ناقضي الرومنسية تشدداً وحزماً. ومع ذلك فإن روايته الرئيسة "سوق الغرور" بعنوانها الثانوي الشهير "رواية بلا بطل" تكشف عن علاقات مباشرة مع رواية بايرون الشعرية المتأخرة "دون جوان" غير المكتملة والتي تؤكد الأغاني الأخيرة فيها فكرة اللا بطولة في المجتمع البرجوازي الإنكليزي الذي عاصره بايرون. هذه الفكرة بالذات، معمَّقة ومطوَّرة على يدي ثاكري، هي الفكرة الرئيسة في روايته الآنفة الذكر. إن دون جوان كشخصية مركزية

---

[1] النظرية الأدبية للرومنسية الألمانية. بإشراف ن. ي. بيركوفسكي، لينيغراد، 1974.

في رواية بايرون، ليس بطلاً بالمعنى المباشر يعكس أفكار المؤلف، بقدر ما هو شخص تتمركز حوله خيوط بناء الرواية. على أن ثاكري لم يكتفِ في "سوق الغرور" بالاعتماد على خبرة الرواية التنويرية الإنكليزية (وعلى فيلدينغ، بالدرجة الأولى)، وهي رواية كانت تهمه بشكل خاص، بل واعتمد إلى حد معلوم أيضاً على خبرة إبداع بايرون، مع أنه تجدر الإشارة في هذه الحالة إلى أن بايرون الرومنسي قد اقترب في "دون جوان" من مبادئ الواقعية النقدية أكثر مما فعل في باقي أعماله الإبداعية الأخرى.

وثمة في هذا السياق مثال شبيه آخر هو فلوبير الذي يعتبر أبرز ممثلي المرحلة المتأخرة من تطور الواقعية النقدية الفرنسية والذي لم يكن أقل حدة من ثاكري في سجالاته التي خاضها ضد الفهم الرومنسي للواقع في الفن.

ورغم ذلك فقد تقبَّل فلوبير في نظراته الجمالية بعض التأثير المعدِّل الذي مارسته الرومنسية الجمالية الميالة إلى رفع الفن إلى مصاف المطلق بعزله عن سفالة الواقع المحيط. أضف إلى ذلك أن المرحلة الأولى من إبداع فلوبير، وإن كانت لا تمثل المراحل الناضجة من تطوره الفكري الجمالي إلا قليلاً، إنما كانت بمجملها مرتبطة بدائرة الأفكار والصور الرومنسية.

* * *

يجعل استعراض مختلف الجوانب القومية في النظرية الأدبية الرومنسية لزاماً علينا أن نلتفت أيضاً إلى واحد من المكوِّنات الصعبة لهذه المشكلة، أي إلى مسائل الخصوصية القومية للرومنسية، وأن نأخذ بعين الاعتبار أن هذه المشكلة يجب أن تطرح، هنا بشكل رئيس، بل وبصورة استثنائية تقريباً، من خلال علاقتها بنظرية الرومنسية تحديداً.

ولعله ينبغي أن نلفت النظر هنا في المقام الأول إلى عملية نشوء وتطور النظرية الرومنسية عبر علاقات هذه النظرية بتنامي المدرسة الرومنسية بشكل عام. ولعلنا إذا ما التزمنا بعض الشيء بتقسيم الرومنسية تقسيماً شرطياً إلى اثنتين: واحدة مبكرة، والثانية متأخرة، واذا ما عالجنا نظريتها بوصفها نظرية لاتجاه أدبي مشترك بين جميع القوميات، إذن لتوجب علينا الاعتراف بأن الأطروحات الأكثر أهمية وعطاء في علم الجمال الرومنسي إنما تم وضعها وصوغها إبان المرحلة المبكرة من تطور الرومنسية. وينطبق هذا

بصورة رئيسة على الرومنسية الألمانية التي كانت مرحلتها المبكرة مرتبطة ارتباطاً استثنائياً تقريباً بنشاط ما يسمى بالمدرسة الإيينية. وتجدر الإشارة فيما يتعلق بالرومنسية الفرنسية إلى أن عدداً من أوائل أعمال السيدة دي ستال، ولعلنا نؤكد بشكل خاص على كتابها "حول تأثير الأهواء على سعادة الناس والشعوب"، وكذلك بواكير شاتوبريان، إنما تشكل أساساً نظرياً راسخاً لبرنامج الرومنسيين الفرنسيين، نظراً لأنها تركز الاهتمام على الحلقة الرئيسة في هذا البنيان؛ أي على فهم الرومنسيين مشكلة الفرد، مشكلة الشخصية. لقد صاغ وردزورث في مقدمته لديوان "قصائد قصصية غنائية" (1798)[1] التي كان لها أهمية كبيرة بالنسبة لمجمل النظرية الأدبية الرومنسية، فهمه الرومنسية لا بوصفها مدرسة أدبية جديدة وحسب، وإنما بوصفها إحساساً جديداً بالعالم، بل وأكثر من ذلك بوصفها وعياً اجتماعياً. كما وساهم بقسط جوهري في نظرية الرومنسية كولريدج أيضاً، الذي يعتبر علماً عبقرياً آخر من أعلام "مدرسة البحيرة".

أ ـ ألمانيا:

إن التطور اللاحق الذي عرفته الرومنسية في حدود مرحلة تاريخية ملموسة من حياتها إنما يعتريه شيء من الضعف، وهو أحياناً ضعف واضح، ومع ذلك يبرز هذا الضعف بجلاء أكبر في الرومنسية الألمانية. غير أن هذه العملية لا تأخذ في كل أدب قومي أشكالها الخصوصية وحسب، بل وتناسباتها أيضاً.

وهكذا، فإن الوضع السياسي والاجتماعي والاقتصادي في ألمانيا الممزقة يومئذ إلى أكثر من 360 دويلة بين كبيرة وصغيرة، بما في ذلك الممالك والإمارات والمدن الحرة وإقطاعات الفرسان... كان وضعاً يرتبط به جانب جوهري من جوانب الخصوصية القومية للرومنسية الألمانية الباكرة، تلك الخصوصية التي تركت بصماتها الجلية على طابع الرومنسية المتأخرة في ألمانيا. فبديهي أن تكون الظروف التي عاشتها ألمانيا على تخوم القرنين الثامن

[1] ضمّ هذا الديوان قصائد كتبها وردزورث نفسه وأخرى كتبها صمونيل كولريدج بينها (البحار القديم) ــ المترجم.

عشر والتاسع عشر قد قلصت إلى أقصى الدرجات مجال النشاط العلمي بالنسبة للألمان. فما دام أن أبواب الاقتصاد والتجارة والملاحة والنشاط الاجتماعي السياسي كانت مغلقة في وجه الطاقة العقلية لدى الأمة، فإن تلك الطاقة تراكمت وادُخرت في المجال النظري تحديداً، أي في الأبحاث الجمالية الفلسفية وفي الأدب. وعلى الرغم من فرط التشوه الذي اتصف به الوضع السياسي والاقتصادي في البلاد يومذاك، فإن تلك المرحلة كانت مرحلة ازدهار الفلسفة المثالية الكلاسيكية الألمانية، وفيها عرف الأدب الألماني أفضل سنوات عمره التي لم يتح لألمانيا استعادة مستواها إلا بالكاد وبعد مضي مائة عام. وقد اتخذت الرومنسية الألمانية المبكرة أيضاً، تبعاً لذلك، طابعاً نظرياً شديد الوضوح. وإبان تلك الظروف أصبح الأدب، بالمعنى الأوسع لهذا المفهوم، عاملاً ذا أهمية خاصة في الحياة الاجتماعية للبلاد.

لقد تشكلت الرومنسية الإيينية في مناخ من الأفكار السياسية الاجتماعية التقدمية التي طرحتها الثورة الفرنسية وسعت إلى تحقيقها أواخر القرن الثامن عشر، وما كان في وسع هذه الرومنسية إلا أن تتقبل التأثير المثمر الذي أملاه ذلك المناخ. ولكنها تعرضت في الوقت نفسه لأقوى أثر تركته خيبة الأمل بنتائج تلك الثورة، وعانت من أزمة الإيمان التنويري بالعقل ومن خيبة الأمل بقيم التنوير المدنية.

لم يكتفِ رومنسيو المدرسة الإيينية برفض نتائج الثورة الفرنسية، بل إنهم رفضوا كذلك طرق التطور البرجوازي عموماً، ولكنهم في ظروف التخلف الإقطاعي في ألمانيا، كانوا بعيدين عن تلمس طرق التقدم الاجتماعي الحقيقية. فقد كان غريباً عليهم تماماً الإيمان بأن الأفكار التقدمية التي طرحتها الثورة الفرنسية سوف تتحقق في المستقبل. إنهم لم يكونوا رجعيين ولا دعاة لتجديد العلاقات الاجتماعية القروسطية. إذ إن مثالهم الإيجابي كان يلتفت إلى الماضي، إلى القرون الوسطى في الأغلب، على الرغم من أنه كان، بهذا الشكل أو ذاك، مرتبطاً لديهم بالعصر (طوباوية نوفاليس، مثلاً). وكان الإيينيون يؤكدون في مثالهم الطوباوي على جانبه الجمالي وليس على جانبه الاجتماعي.

إن السمة المميزة لأفكار الرومنسيين الإيينين النظرية، أي السمة التي اتصفت بها إلى درجة كبيرة الحياة الأيديولوجية جميعها في ألمانيا ذلك الزمان؛ كانت تتمثل في الطموح إلى نقل ما طرحته الثورة الفرنسية من أفكار سياسية اجتماعية إلى ميدان الروح، وفي السعي إلى بلوغ حرية الفرد لا بواسطة إزاحة العوائق القائمة أمامه في واقع ألمانيا الإقطاعية الطبقية، وإنما بإزاحة العوائق القائمة في ميدان المثال الجمالي الوهمي.

وينبغي أن نبرز من بين جملة السمات التي حددت الخصوصية القومية لنظرية الأدب الرومنسية الألمانية تلك السمة التي تتصف بها الرومنسية الأوروبية كلها؛ والرومنسية الألمانية منها على وجه الخصوص، أي العلاقة بأدب التنوير؛ وهي مسألة سبق الالتفات إليها آنفاً. ولعلنا لا نجد في أية عملية قومية أخرى قدراً من الصلات العضوية والتزامنية معاً يعادل ما نجده بين الرومنسية وأدب التنوير. لقد جاء تطور التنوير في ألمانيا متأخراً، بالمقارنة مع البلدان الأخرى؛ نتيجة للتخلف العام في البلاد، وكان لهذا الأمر أهمية جوهرية، سواء بالنسبة للنظرية أو للممارسة الفنية لدى الرومنسية الألمانية؛ لا المبكرة منها وحسب بل والمتأخرة أيضاً (وبشكل رئيس بخصوص غوته). فلنتذكر أنه في زمن ظهور الحركة الرومنسية في ألمانيا، إبان المرحلة الأولى من تطورها؛ كان أدباء التنوير الألمان الكبار جميعاً (باستثناء ليسينغ وفنكلمان) مازالوا على قيد الحياة. ففي ظروف ألمانيا الإقطاعية، ذات الحكم المطلق؛ ظلت هيبة التنوير وقيمته الجمالية العامة تحتفظان بأهميتهما طويلاً، وحتى في مطلع القرن التاسع عشر. والرومنسيون الألمان الأوائل هم بالضبط من أسسوا عبادة غوته عبادة حقيقية في ألمانيا؛ معتمدين في تجاربهم الفنية في كثير من الأحيان على مبادئه الإبداعية التي أعادوا فهمها بروح رومنسية. كما أن تنظيراتهم للمذهب الرومنسي (بياناتهم المحفوظة) تشهد في مواضع كثيرة على أن موقفهم، سواء الإيجابي أو السجالي الحاد أحياناً، الذي اتخذوه تجاه مؤلفات غوته، قد عمل في كثير من النواحي على تشكيل النظريات الجمالية لدى الرومنسية الألمانية. إن أبرز آخر الرومنسيين الألمان، وهو هايني الذي يمثل في الرومنسية الألمانية نموذجاً أنماطياً مختلفاً اختلافاً مبدئياً، سواء عن أوائل الرومنسيين

أو عن كثير من متأخريهم ممن عاصروه، لعل هايني هذا لم يكن في أعماله الجمالية الأدبية أقل اهتماماً بغوته من أسلافه الإيينيين، مع أن هذا الاهتمام النشط من قبل هايني بغوته كان أقل إبداعية. بما لا يقاس. في فهم وتمثل تأثير غوته العظيم. بل وكان هايني، على العكس من ذلك، يعتبر نفسه (وليس بدون أساس) ذلك الكاتب الألماني الذي قدم على طريق التطور الأدبي الجديد خدمة حاسمة الأهمية في استخلاص نتائج "مرحلة الفن"، كما كان يقول، في الأدب الألماني الذي كان يرى أن اسم غوته هو رايته.

تعتبر هذه السيرورة في ألمانيا، منذ أواخر القرن الثامن عشر وحتى مطلع ثلاثينات القرن التالي، لوحة معقدة وشديدة التنوع، نجد فيها، إلى جانب كثير من الظواهر المرافقة والمهمة جداً أحياناً، أن مركز الصدارة إنما تحتله عملية التصارع، بل وعملية تفاعل تقاليد التنوير في الوقت نفسه، وخصوصاً الكلاسية الفيمرية، مع الاتجاه الرئيس في الفن والأدب، أي مع الرومنسية.

تُعَدُّ مرحلة تخوم القرنين الحلقةَ الأمتع في تطور الثقافة الألمانية. إذ يتبين لنا خلالها كيف يتشكل، وفي أعماق المبادئ الجمالية والشمولية الرؤية أواخر عصر التنوير، إدراك جديد للعالم، مبادئ جديدة لرؤية العالم فنياً، أي ما عرف بالرومنسية.

ولما كانت ألمانيا جزءاً عضوياً من أوروبا التي اجتازت خلال عقود ما بعد الثورة الفرنسية حقبة زلازل عسكرية وسياسية اجتماعية عاصفة، فإن طرق التطور السياسي الاجتماعي اللاحق فيها (في ألمانيا) قرّبت العملية الأدبية وأدب الرومنسية بالدرجة الأولى من واقع الوجود عموماً، أي من مهام عصرها الاجتماعية والسياسية الملموسة. وقد لامس هذا التقريب من الواقع المرحلة المتأخرة من الرومنسية الألمانية بمجملها، مع أن ذلك جرى بدرجات متفاوتة في إبداع ممثلي هذه الحركة الأدبية كل بمفرده. ولهذا السبب تراجعت إلى موقع ثانوي تلك التقصيات الجمالية الفلسفية المتوترة التي كانت في قلب النشاط الإبداعي لدى الرومنسيين الإيينيين. وعلى الرغم من صدق هذا الطرح العام، فإنه ينبغي الوصول منه إلى أن النظرية الأدبية في المرحلة المتأخرة من الرومنسية لم تغنِ تطور هذه الرومنسية لاحقاً. وبدهي أن الرومنسيين المتأخرين يحافظون في الأصل على علاقة عضوية مع الأفكار

السياسية الأولى لأسلافهم الإيينيين، حتى في حال الخصام الشديد معهم (هايني، مثلاً)، ولكن هؤلاء بالضبط هم من صحح ووسع الأساس الجمالي للرومنسية الألمانية.

ومن المتعذر الحديث عن نظرية أدبية رومنسية في ألمانيا لولا ما أضافه إليها كل من هوفمان وأولاند وهايني وأرنيم وبرينتانو.

* * *

2. إنكلترا

تشكل عملية تطور النظرية الرومنسية في إنكلترا لوحة مختلفة كثيرا عما هي عليه في ألمانيا.

لقد لعب الأدب الإنكليزي دوراً جوهرياً جداً في تكوين الرومنسية، وفي تحديد منابعها. إذ يعود مصطلح "الرومنسي" نفسه إلى الأدب الإنكليزي في أواخر القرن الثامن عشر[1]. ويعتبر مبحث ت. وورتون "حول منبع الشعر الرومنسي في أوروبا" (1743) من أبكر المحاولات لفهم الرومنسية. إن وورتون يربط نشوء الرومنسية بأدب القرون الوسطى الأوروبية، وبالتأثير الذي مارسه على هذا الأدب كل من الشعر العربي وشعر السكالد SKALD السكنديناقي.

لقد تشكلت في الأدب الألماني خلال النصف الثاني من القرن الثامن عشر تلك الظاهرة المهمة القريبة من الرومنسية في بداياتها، تحت تأثير إنكليزي تحديداً في كثير من جوانبها. فقد وقع علم الجمال عند جماعة "العاصفة" وعند هردر، ولدرجة لا بأس بها، تحت تأثير إ. يونغ ("خواطر ليلية" ومبحث "أفكار حول الفن الأصيل")، وكذلك تحت تأثير النشاط الفولكلوري لكل من ماكفرسون وبيرسي. غير أن إنكلترا، كما أشرنا آنفاً، كانت البلد الأوروبي الذي سبق بزمن طويل باقي بلدان القارة في السير على طريق التطور البرجوازي، بعد أن بدأت ثورتها البرجوازية في أواسط القرن السابع عشر. لذا تعزز دورها كدولة عظمى ذات اقتصاد جبار، وسرعان ما تحولت إلى

---

[1] انظر: بوداغوف. ر. أ. من تاريخ كلمتي "رومنسي" و"رومنسية" ـ "أخبار أكاديمية العلوم السوفيتية. سلسة الأدب واللغة، 1968 ـ ج ـ 27، إصدار 3.

إمبراطورية استعمارية عالمية. من هنا أيضاً اكتسبت الشخصية القومية الإنكليزية توجهاً عملياً للغاية. وهذه الظروف هي ما حدد، في المحصلة، خصوصية النظرية الرومنسية في إنكلترا[1]. وقد أسدت هذه الخصوصية خدمة لا يستهان بها لتطور النظرية الرومنسية. إلا أنه لم يكن لهذه الخصوصية ذلك الطابع النظري العميق والعريض الذي توفر لعلم الجمال في الرومنسية الألمانية، إذ إنها كانت خصوصية وثيقة الصلة بالقضايا الاجتماعية، بقضايا الممارسة الاجتماعية في البلاد. وبالطبع، فنحن لسنا هنا بصدد النزعة الرئيسة والأساسية التي لا تنفي إطلاقاً الفروق بين التوجهات الفكرية الجمالية، سواء، مثلاً، بين "جماعة البحيرة" أو بين بايرون وشيللي. ولا جدال، في الوقت نفسه، بأن المثال الأبوي المحافظ الذي عبّر شعراء البحيرة الإنكليز، وخاصة وردزورث، بوساطته عن رفضهم التطور البرجوازي الرأسمالي، كان ذا توجه اجتماعي ملموس تماماً نحو طبقة الـ "Yeomen"، أي عمال الزراعة الصغار الذين راحت المرحلة النهائية من الانقلاب الصناعي تسحقهم بغير رحمة. ومما لا يقبل الجدال أيضاً، أن علم الجمال عند بايرون كان ذا توجه سياسي تقدمي جلي. وينبغي إمعان التفكير، بهذا الخصوص، في طابع المبحث الأدبي الجمالي الذائع الصيت الذي صاغه بايرون شعراً، أي ملحمته "الشعراء المغنون الإنكليز bards والمعلقون السكتلنديون". فالنظر إلى ملحمة هذا الرومنسي الإنكليزي اللامع بوصفها بيان الرومنسية الثورية أمر مسلّم به تماماً في علم الأدب السوفييتي. وثمة مسوغات تدعم هذا الرأي. غير أن حصر جوهر ملحمة بايرون هذه في إطار هذه الصيغة إنما يعني تبسيطاً لمواقف المؤلف، وتبسيطاً أكبر لفهم العمليات التي تميزت من خلالها الرومنسية الإنكليزية في مطلع القرن الماضي. وإذا كان بايرون يعبر عن امتعاضه العميق من حالة الأدب الإنكليزي في عصره، فإنه في مجموعته

---

[1] جدير بالانتباه تماماً ما قاله بيلينسكي الشاب في "أحلام أدبية" حول بعض السمات القومية لدى الألمان والفرنسيين والإنكليز خلال ذلك الزمن: "سيطر الألمان على مساحة لا حدود لها من النظر العقلي والتحليل، وتميز الإنكليز بالنشاط العلمي.. فالألماني يجمع الأمور كلها تحت نظرة عامة، ويستخلص كل شيء من مبدأ واحد، والإنكليزي يمخر البحار، يعبّد الطرق، يشق القنوات، يتاجر مع العالم كله، يقيم المستعمرات ويعتمد في ذلك كله على التجربة.. أما الفرنسيون فوجهتهم الحياة، الحياة العملية، الجياشة، القلقة، المتحركة أبداً... إن حياة الفرنسي حياة اجتماعية". (بيلينسكي ف. غ. الأعمال الكاملة. ج ـ 1، ص 28 ـ 29).

الشعرية الرومنسية جداً "ساعات الفراغ" (باكورة شاعر مبتدئ) ينطلق من مواقع تقليدية أكثر مما هي تجديدية جمالية، مهما بدا في هذا القول من مفارقة، ما دمنا نتحدث عن بايرون تحديدا. فقد جهر مؤلف "الشعراء الإنكليز bards... "بميله المبدئي لأسس الكلاسية بعد أن عُرف كرومنسي ملحوظ على الأقل، إن لم نقل كرومنسي. ولذلك فليس من باب المصادفة أن ملحمته مبنية، حتى في شكلها، تبعاً للتقاليد الكلاسية تماما. وتمثّل مساجلة بايرون هنا ضد "جماعة البحيرة"، الذين كانوا في ذلك الوقت الظاهرة الأساسية والأهم في الأدب الإنكليزي، شهادة على أن بايرون، وخلافاً لبوشكِن، مثلاً، لم يدرك ما للكتابات التنظيرية التي قدمها شعراء "مدرسة البحيرة" من دور عميق التجديد والتقدمية. ولكننا حقاً لن نتسرع بلوم بايرون على ذلك. فالقضية هنا لا تكمن فقط في أن ما هو كبير يُرى من بعيد. والسبب الخفي هنا ليس على الإطلاق في أن بايرون كان قصير النظر ومفتقداً للرهافة الجمالية. إذ يتأكد قولنا هذا، مثلاً، بواسطة موقف بايرون نفسه من بعض الأحكام الحادة التي يطلقها على الملحمة. إذ ينبغي أن نبحث عن مفتاح سر هذا التناقض في أن بايرون، الشاعر الرومنسي، الثوري، المبتدئ، كان يرفض رفضا مبدئيا النزعة المحافظة والأبوية في المثل الاجتماعية السياسية لدى شعراء البحيرة.

من هنا يجيئ هذا الاتكاء الجمالي عند مؤلف "الشعراء الإنكليز..."، وهذا الالتفات إلى الوراء باتجاه الكلاسية التي ربط بها قيماً سياسية اجتماعية تقدمية. ومن هنا أيضاً ينبع تقديره الرفيع، والمفرط في غلوائه، لشاعر الكلاسية الإنكليزية ألكسندر بوب. فضلاً عن ذلك، فإنها لمفارقة من نوع خاص في مسار الأدب الإنكليزي أوائل القرن التاسع عشر أن واحداً من رومنسيي الأدب الأوروبي، هو بايرون، كان يعد نفسه نصيراً مخلصاً للكلاسية.

3. فرنسا

سلك تطور النظرية الرومنسية في فرنسا طرقه الخاصة به. وهنا نجد أن الأهمية الأولى، سواء بالنسبة للأعمال التنظيرية أو للآثار الأدبية، تعود.

بالطبع. إلى استيعاب نتائج الثورة الفرنسية وعواقبها، وخصوصاً بالنسبة لفجر الرومنسية ونظريتها. فما كان لدى فرنسا على تخوم القرنين، الثامن عشر والتاسع عشر، وقت تشغله بتجريدات عقلية وفلسفية جمالية، كما كان عليه الحال في الجهة الأخرى من الراين، ونعيد هنا ملاحظة بيلينسكي الدقيقة والقائلة: "إن حياة الفرنسي هي حياة اجتماعية".

لقد سبق أن أشرنا إلى أهمية الدور الذي لعبه الرومنسيون الفرنسيون الأُوَل في بلورة نظرية الرومنسية. ولكن، يا للخصوصية التي كانت عليها هذه النظرية! فقد كانت بواكير إبداع كل من السيدة دي ستال وشاتوبريان، اللذين يعتبران من أوائل أدباء الرومنسية الأوروبية برمتها، مشبعة بروح الثورة الفرنسية، كحدث سياسي. ويعتبر أحد الأعمال الملحوظة للسيدة دي ستال في ذلك الوقت بليغ الدلالة بهذا المعنى، بدءاً من عنوانه: "في الأدب وعلاقته بالأوضاع الاجتماعية" (1800). أما كتابها الأهم، الذي لعب دوراً كبيراً في تطور الفكر الجمالي في فرنسا، وليس في حدود الرومنسية وحسب، بل والواقعية النقدية أيضاً، فهو "تأثير الأهواء على سعادة الأفراد والشعوب" (1796). وقد كان هذا أيضاً ثمرة تأملات هذه الأديبة بخصوص القضايا الاجتماعية السياسية، بخصوص قضايا الثورة. ونجد أن شاتوبريان قريب في فهمه جوهر الطبع الرومنسي (الشخصية الرومنسية) من نظرة السيدة دي ستال، وذلك في أهم أعماله "الخبرة التاريخية والسياسية والأخلاقية حول الثورات القديمة والحديثة في علاقتها بالثورة الفرنسية" (1797)، حيث تتمثل المشكلة الرئيسة والأولى في كيفية التقبّل المباشر لأقرب نتائج ثورة 1789 . 1794 من قبل الإنسان الذي ساهم مساهمة فعالة في الأحداث السياسية والعسكرية ضد هذه الثورة.

تكمن خصوصية الطرق التي أتيح للرومنسية الفرنسية أن تتشكل وتتطور من خلالها في أن الرومنسيين لم يكونوا مدرسة، أي جماعة أدبية مشتركة أو وحدة تضم أدباء من نمط فكري واحد يضعون نصب أعينهم إنجاز أساس نظري واحد، على الرغم من أنه يصعب تقدير الدور الكبير الذي لعبه كل من شاتوبريان والسيدة دي ستال وكونستان وسينانكور ونودييه، أعني مجموعة الرومنسيين الفرنسيين الأول، ليس بالنسبة للرومنسية وحسب، بل ولعدد من الجوانب الجوهرية في الواقعية النقدية الفرنسية أيضاً.

ويشير كثيرون من مؤرخي الأدب إلى أن الرومنسية الفرنسية (خلافاً للرومنسية الألمانية) لم تنتظم في مدرسة من هذا القبيل إلا في مرحلة لاحقة من تطورها، أي في سنوات عودة الملكية، وبالأحرى في بداية عشرينات القرن الماضي. إذ كان ذلك العقد من السنين إحدى أمتع الفترات وأكثرها غليانا في تاريخ الأدب الفرنسي. فالصدام الحاد بين القديم والجديد في الأدب، والصراع بين مختلف التطلعات الفكرية الجمالية، ونشوء مدارس واتجاهات أدبية جديدة، إنما كان في الوقت نفسه ذا طابع سياسي واضح، ومثّل حلقة جوهرية في لوحة دينامية متعددة الألوان قوامها المجابهات السياسية التي تميز بها نظام عودة الملكية في فرنسا.

لقد كانت فرنسا الحكم المطلق قبل زمن غير بعيد تملي على أوروبا كلها أعراف بلاطها ومجتمعها الراقي، بما في ذلك أدق التفاصيل ونمط الثياب، بل وحتى معايير الذوق الجمالي التي عبرت عنها مبادئ الكلاسية الفرنسية. ومع أن الكلاسية في القرن السابع عشر، وخاصة في القرن الثامن عشر، لم تكن على الإطلاق هي وحدها التي تمثل العملية الأدبية في البلاد، إلا أن دور فرنسا الرائد آنئذ في ميدان أوروبا الأدبي كان مرتبطاً بالكلاسية بالذات. ولنتذكر هنا أن فرنسا ذينك القرنين قد لعبت في الحياة السياسية أيضاً دوراً متعاظماً باستمرار، في حين أصبحت باريس، منذ أواخر القرن الثامن عشر ولبضعة عقود من السنين، مركزاً ثقافياً بل وسياسياً على الخريطة الأوروبية. إن نفوذ الكلاسية الداخلي الذي ما من شك في أنه أخذ يتزعزع في أواخر القرن الثامن عشر، قد عاد من جديد، وان بطرق مختلفة كل الاختلاف عن الطرق السابقة، وعزز موقعه إبان ثورة 1789 . 1794، أي في تلك المرحلة من تطوره التي عرفت فيما بعد باسم "الكلاسية الثورية". لقد أصبحت الكلاسية في الفن والأدب اتجاها معترفاً به رسميا، بل وحتى اتجاهاً يعبّر عن وجهة نظر الدولة في سنوات الإمبراطورية الأولى وفي السنوات الخمس عشرة التي أعقبت سقوط تلك الإمبراطورية، أي خلال سنوات عودة سيطرة آل بوربون. إلا أن الكلاسية في المرحلة الأخيرة من تطورها، وبعد أن أدت رسالتها الوطنية السامية بوصفها كلاسية ثورية،

فقدت تماماً أساسها الحيوي، بوصفها اتجاهاً في الفن بكل معاييره الجمالية، وانكفأت إلى التقليد بالمعنى الكامل لهذه الكلمة.

أصبح النضال بعد ذلك ضد الكلاسية المقلّدة عاملاً أساسياً في تحديد الوضع الأدبي في فرنسا خلال عشرينات القرن التاسع عشر. ففي تلك الفترة بالذات، وفي فرنسا تحديداً، نجد أن المعارضة التي أخذت تتبلور في أواخر القرن الثامن عشر، وهي معارضة جمالية ولسانية بين كلمتين/مفهومين هما الكلاسية والرومنسية، أخذت تكتسب مغزاها الأكثر ملموسية وتاريخية وتبلغ ذروة تطورها.

وقد تكاتفت قوى الرومنسية وحلفاؤها في فرنسا في هذا المناخ الأدبي المحتدم، وهو مناخ اجتماعي سياسي على أية حال. إذ أن وزن الكلاسية ونفوذها، حتى في مرحلة التقليد المتأخرة هذه، أمر تؤكده على الأقل واقعة بليغة الدلالة هي أن بلزاك في عام 1819 (بلزاك الذي سيصبح بعد ذلك بقليل الشخصية العملاقة في الواقعية النقدية في أوروبا الغربية) يبدأ طريقه الإبداعي بتراجيديا "كرومويل" الملتزمة تماماً بالأسس الكلاسية.

ومع أنه كان محكوماً على هذا الطفل أن يولد ميتاً، فإن بلزاك بقي أسير أوهامه بخصوص القيمة الجمالية للكلاسية طوال السنوات العشر اللاحقة كلها تقريباً؛ ولم يلتفت إلا بحكم ظروف خارجية محض إلى كتابة الروايات التي كان، انسجاماً مع التقليد الكلاسي في نظرته للأجناس الأدبية، ما يزال يعتبرها جنساً "وضيعاً". فقد وقف بلزاك، خلافاً لستندال وخلافاً لصديقه وتلميذه الفتي ميريميه، موقفاً محايداً من قضية الصراع ضد الكلاسية المقلدة.

لئن كانت الرومنسية الفرنسية في مطلع القرن التاسع عشر قد واجهت، خلال توزع القوى الأدبية وخصوصاً في شخص واحد من روادها الأساسيين وهو شاتوبريان، معارضة حادة، وكانت في البداية قوة دفاعية أكثر منها هجومية، فإن مكانتها ودورها في سنوات عودة النظام الملكي في العملية الأدبية في فرنسا قد تغير تغيراً جذرياً.

فبالرغم من جميع التناقضات الداخلية في المعسكر الرومنسي، ومع أن فيتكور هوغو، الذي أصبح في عام 1827 زعيماً وقائداً معترفاً به للمدرسة

الرومنسية، ومدمّراً نشيطاً للكلاسية، قد سلك طريقاً معقدة ومتناقضة ولكنها تمضي أبداً باتجاه الرومنسية، فإن هذه الأخيرة أصبحت منذ مطلع العشرينات الخصم الأخطر والأكثر فاعلية ضد الكلاسية المقلدة. وشرع الرومنسيون الفرنسيون يصدرون بنجاح مجلة دورية هي "ربة الشعر الفرنسية" نشط على صفحاتها منظرو المدرسة الذين لعبوا دوراً هاماً في حشد قوى الرومنسية وتعزيزها. ومع ذلك ينبغي أن نشير إلى أن "ربة الشعر الفرنسية" هيهات أن تكون قد أسدت إلى الرومنسية في تطورها العام خدمة أكبر من تلك التي قدمها لها في حينه كل من شاتوبريان ودي ستال. إن المثال الفني الساطع الذي تجسد في العبقريات الإبداعية الجديدة (هوغو، فيني، لامارتين)، التي سرعان ما تحولت إلى شخصيات معترف بها على المستوى الأوروبي، إنما أكسب الرومنسية الفرنسية هيبة مقنِعة وقوة دينامية صاعدة. يضاف إلى ذلك أن هؤلاء الأدباء الرومنسيين هم بالضبط من قُيِّض لهم في وقت واحد، ولكن بدرجات مختلفة، أن يعملوا. وفقاً للمرحلة الجديدة. على إغناء وتطوير نظرية الرومنسية نفسها أيضاً. وبالطبع، ينبغي أن نؤكد هنا خصوصاً على أهمية "مقدمة" هوغو لمسرحية "كرومويل" (1827).

لقد سبق أن أشرنا قبل قليل إلى أن لفيكتور هوغو مكانة وأهمية رائدة في مسيرة الرومنسية الفرنسية، وخاصة في الطور الجديد من عملية تكونها وتلاحمها. فالمثال الذي قدمه في شبابه كان برهاناً مقنِعاً أيما إقناع بواحدة من أبرز السمات الأنماطية العامة الملازمة للرومنسية، أي بديالكتيك العلاقة بين هذه الأخيرة والكلاسية. وتعطينا "بيانات الرومنسيين الغربيين" إمكانية عيانية كي نرى كيف ترعرع هوغو الشاب في أحضان الكلاسية، إذ إن ذلك بادٍ في مقالته "روح كورني العظيم" (1820)، وخصوصاً في مقدمته لـ "قصائد جديدة" (1824)، التي ما يزال يدافع فيها عن مبادئ الملكية في السياسية، ويتكلم عن مناصرته للكلاسية في الأدب، ولكنه في جوهر الأمر يذود أيضاً عن الأدب الجديد، عن الأدب الرومنسي. وهو إذ يتحدث فيها بإجلال كبير عن بوالو، فإنه في الوقت نفسه يؤيد، ولكن بكثير من التحفظات، مسألة التخلي عن القواعد الصارمة التي تفرضها الشعرية Poetique الكلاسية، وخصوصاً في نظم الشعر. وحين انبعثت، فيما بعد،

لهجة هجومية حادة ومدمرة ضد الكلاسية في "المقدمة" لدراما "كرومويل"، ظهرت "روح كورني العظيم" برغم ذلك جلية في دراما هوغو "هرناني" (1829) التي أصبحت لبعض الوقت راية قتالية من نوع خاص بالنسبة للرومنسيين الفرنسيين.

وقد لعب ستندال دوراً جوهرياً ومتميزاً في صراع الرومنسيين الفرنسيين ضد مقلدي الكلاسية في مسيرة تكون الرومنسية الفرنسية ووعيها. إذ أصبح ستندال، مؤلف "راسين وشكسبير"، حليف الرومنسيين الحميم في العشرينات، قبل أن يكون رومنسياً. لقد كانت ملامح ستندال ترتسم في تلك الفترة بوصفِه واحداً من مؤسسي الواقعية النقدية الفرنسية، أي أنه أصبح، بكثير من سمات طريقته الإبداعية وبعلاقته العضوية مع علم الجمال الرومنسي، واحداً من أكثر الواقعيين النقديين رومنسية. ويعود الفضل الأكبر في هذا الشأن إلى خبرة ستندال التي اكتسبها من دراسته التراث النظري والفني التي خلفته مدام دي ستال.

ومع أن ستندال وهوغو يفترقان في أمور كثيرة، ويختلفان في نظراتهما الجمالية، وهما - كأديبين - قبل كل شيء ينتميان إلى اتجاهين أدبيين مختلفين، فإن هذين الأديبين سلكا في العشرينات من القرن التاسع عشر طريقاً مشتركة في الطموح إلى تأكيد مبادئ الفن الجديد، الفن الذي يعكس متطلبات الحياة الاجتماعية الجديدة. ومن هنا يجيء أحياناً ذلك الالتقاء الحر في تقريباً بين أفكار ستندال صاحب كتاب "راسين وشكسبير" وأفكار هوغو في مقدمته لـ "أشعار قصصية وقصائد" (1826)، حيث نجد أن هوغو، شأنه شأن ستندال، يستنكر جازماً أي تقليد في الفن، سواء في ذلك تقليد راسين أو شكسبير، وهذا بحد ذاته يعني أن ستندال وهوغو قد انطلقا من مواقع متشابهة في تقويضهما أسس أية منهجية نظرية للكلاسية المقلدة.

4. الرومنسية الإيطالية

أما في إيطاليا، فبحكم الظروف الاجتماعية السياسية الشديدة الخصوصية في حياة البلاد المحرومة من وحدة الدولة ووحدة الأمة، إيطاليا التي عانت جميع دويلاتها من أقسى أنواع القمع الذي مارسته رجعية الإكليروس البابوي، بل والمحرومة من الاستقلال القومي، والتابعة عملياً

لدولة النمسا التي كانت إبان ذلك الزمن مركز الرجعية السياسية الأوربية، نجد أن الرومنسية الإيطالية، أي رومنسية الطرف الجنوبي من أوربا، تختلف جوهرياً عن أشكال الرومنسية الأخرى في أواسط أوربا. إذ كانت الرومنسية الإيطالية، من حيث طموحاتها الاجتماعية السياسية، الوليد المباشر لحركة التحرر القومي، حركة الكاربونارو Carbonro التي ظهرت عام 1815، وهو العام الفاصل في تاريخ أوروبا كلها، عام واترلو.

لقد حدّد هذان العاملان الأساسيان أيضاً خصوصية نظرية الرومنسية الإيطالية التي يبدأ تاريخها مع ابتداء حركة الكاربونارو، أي أن جذورها تعود إلى الوقت الذي كانت فيه نظرية الرومنسية قد كونت أطرها الدقيقة ضمن حدود أشكالها في أواسط أوروبا.

ومن جهة أخرى، وجد الرومنسيون الإيطاليون أنفسهم أمام مهمة محددة تماماً في تعبيرها الفني الجمالي، أمام مهمة النضال في سبيل حرية إيطاليا. وقد أسفرت ملموسية هذه المهمة عن درجة انسجام كبيرة في الرومنسية الإيطالية الغربية وعن تلك المجابهات الداخلية الشديدة الحدة أحياناً، والتي كانت تبرز خلال عملية تطور الحركات الرومنسية في الآداب الأوروبية الأخرى، كما أن تلك الملموسية قد أسفرت من جهة أخرى عن درجة معينة من الانغلاق والعزلة. ولم تستطع نظرية الرومنسية الإيطالية، بحكم هذه الظروف عينها، أن تبلغ في تعميماتها ذلك الاتساع وذلك العمق اللذين اتصفت بهما نظرية الرومنسية في كل من ألمانيا وانكلترا وفرنسا. وأدّى التشديد على المثال الوطني أيضاً إلى درجة أكبر، مما في الآداب الأوروبية الأخرى، من القرب بين الرومنسية الإيطالية والكلاسية، بل وأدى أحياناً إلى انصهار الأولى بالثانية، الأمر الذي انعكس في التطور الإبداعي وفي المنهج الإبداعي لدى بعض الرومنسيين الإيطاليين، مثلما انعكس في بياناتهم النظرية بالقدر نفسه. وتعتبر "رسالة شبه جادّة من بليغ إلى ابنه" (1816) لمؤلفها د. بيرشي واحدة من أولى كتابات الرومنسيين الإيطاليين وأكثرها سطوعاً في هذا الميدان، فهي تنطلق من مادة الأدب الإيطالي معتمدة على بعض الأفكار المشتركة بالنسبة للرومنسية الأوروبية. ويكشف بيرشي في هذه "الرسالة" عن قربه البيّن من علم الجمال الرومنسي الألماني، ويطور نقيضةَ

antithesis مفهومي الكلاسي والرومنسي. إنه يصوغ في هذه الرسالة فكرة شديدة القرب من الفهم الرومنسي، فكرة يدلي بها ستندال بعد عشر سنوات في مؤلفه "راسين وشكسبير". ذلك أن أدب الكلاسية هو، بقناعة بيرشي، أدبُ موتى، أما أدب الرومنسية فأدب أحياء. ويرى بيرشي أن الكلاسيكيين القدماء (هوميروس وبيندار وسوفوكليس ويوريبيدس) كانوا بالنسبة لعصرهم رومنسيين أيضاً، لأنهم لم يتغنوا بأفعال المصريين أو الكلدانيين، وإنما تغنوا بأفعال معاصريهم من اليونانيين.

وإذا ما تذكرنا أن بيرشي كان ينتمي إلى مجموعة الرومنسيين في ميلانو التي كانت تضم أدباء هم في الوقت نفسه شخصيات سياسية نشطة في حركة الكاربونارو، وأن ستندال الذي عاش في تلك الأثناء في ميلانو كان على صلة وثيقة بهم، أمكننا بدرجة علمية كافية أن نفترض بأن أفكار ستندال هذه ذات مصدر "إيطالي". ويبدو لنا هذا الافتراض أكثر احتمالاً إذا ما وضعنا في اعتبارنا ما كان للثقافة الإيطالية برمتها، وللتاريخ السياسي المعاصر من أهمية عظيمة بالنسبة لوعي ستندال الاجتماعي والفني الجمالي.

* * *

فيما يتعلق بقضايا خصوصية الرومنسية الألمانية التي سبق أن تعرضنا لها جزئيا، بما في ذلك التاريخ العام الذي يشمل أعمال الرومنسيين الأوروبيين الأساسية، فإنه لابد من تدقيق مسألة الأهمية العالمية لعلم الجمال الرومنسي الألماني المبكر، ما دامت هذه المسألة (لقلة ما درست، بالدرجة الأولى) تلاقي تأويلات مختلفة في دراسات علم الأدب. إن إيجاد الحل الصحيح لهذه المسألة أمر مرهون بتوضيح جوهر الرومنسية الألمانية بالذات، بل وبتحديد زاوية النظر الصحيحة إلى كثير من جوانب الأدب الفرنسي الجوهرية (سواء في ذلك الرومنسية والواقعية النقدية)، وإلى آداب عدد آخر من دول أوروبا والولايات المتحدة الأمريكية.

* * *

قرن من الأدب

بقلم: ماري ـ غابرييل سلاما

ت: عدنان محمود محمد

لغة روائية جديدة:

فرَضَت الرواية نفسَها نهائياً في القرن العشرين بعد أن وهبها كتّابٌ مثل ديكنز Dikens وبلزاك Balzac أحرفَها النبيلة. وبينما لم تظهر، حتى ذلك الحين، أية جمالية جديدة، وكان الكتّاب مازالوا يعيشون على ذكرى القرن السابق، فقد ابتنى الأدب معالمَ جديدة مع كتّاب من أمثال بروست Proust أو جويس Joyce، ثم مع منجزات السرياليين Les surrealists.

تفجّر الرواية:

غالباً ما عُدَّ مارسيل بروست أحد أكبر روائيي القرن، ليس لأن رواية بحثاً عن الزمن المفقود A la recherché du temps perdu (1927 . 1913) تشكل بأجزائها السبعة إحدى أكبر القمم الروائية التي كتبت عبر التاريخ فحسب، بل لأن هذه الرواية المكتوبة بضمير المتكلم تقدّم تفكيراً بالغ الدقة والكمال حول الجنس الروائي نفسه. ويرى كثيرٌ من النّقاد، ومنهم رولان بارت Rolland Bartes، أن بروست، مع بحثاً عن الزمن المفقود، أنجز الرواية وأجهز عليها.

هل يمكن كتابة روايةٍ بعد بروست؟ بلا شك، ولكن ليس كما في السابق أبداً. لأن هذا الكاتب هو آخر الكلاسيكيين وأول المحدَثين في آنٍ معاً. ولقد أسهم بروايته العظيمة إسهاماً كبيراً في دراسة الزمنية La

temporalité، والذكرى والذاكرة اللا إرادية، وكثير من الأفكار التي أثّر عليها بها برغسون Bergson في كتابه (المادة والذاكرة Matiere et mémorie، 1896).

والكاتب الإيرلندي الناطق بالإنكليزية جيمس جويس James Joyce أحدُ هذه الوجوه العظيمة التي لا يمكن اختزالها إلى هذه الحركة الأدبية أو تلك، ولكنها أسهمت في تجديد الكتابة في القرن العشرين: ألا يُعَدّ وليم فوكنر William Faulkner وفيرجينيا ولف Verginia Wolf من ورثته؟ وعلى الرغم أنه من البدَهي أن نذكر رواياته أهالي دبلن Les gens de Dublin (1914) وديدالوس Dedalus وصورة الفنان شاباً Portrait du jeune artise mome–Par lui- meme - (1916) ويقظة آل فينيغان Fennegans Wake (1939)، فإن روايته الأهم هي بلا شك أوليس Ulisse التي كتبها بين عامي (1914. 1921) ونشرها في فرنسا عام 1922.

تمهّد هذه الرواية الضخمة إلى ما يسمّيه جويس (الأدب الأسطوري La litterature mythique). فالحدث يجري في يوم واحد (16 حزيران 1904)، وفي مدينةٍ واحدة (دبلن). وإذ هدمت كتابتُه لها كل تركيب، فإنها سجّلت التدفّق العفوي لأفكار الشخصيات ولا شعورهم. ولكنْ تتميّز أوليس بأنها محاكاة ساخرة للنص الهوميري، حيث يعتمد كلُّ فصلٍ فيها رمزاً بلاغياً خاصاً (معارَضة وهجاء ورثاء). تبقى هذه الرواية الحديثة والمفاجئة والمستغلقة أحياناً، والتي تزحم جنس الرواية وبنيَتها، إحدى أكثر الروايات التي حظيت بالنقد في تاريخ الأدب.

عُرف الكاتب النمساوي روبرت موسيل Robert Musil بأنه كاتب قصصٍ قصيرة (عرس 1910Noces وثلاث نساء 1923 Trois femmes)، ولكنه عُرف بروايته غير المكتملة الرجل البلا خِصال L' homme sans qualites التي ظهر جزءاها: الأول عام 1930 والثاني عام 1933. ولكنّ هذه الرواية أصبحت الآن كتاب. عبادة، لم تظهر بشكلها النهائي إلا في عام 1952، بعد أن ظهرت مسوّدات مخطوطاتها. عالم هذه الرواية قريب جداً من العالم البروستي: البحث عن الأنا هو هو (البطل أولريش Ullrich، "الرجل البلا خصال" يبحث عن معنى لوجوده ولا يجده)، والتعطّش للمطلق هو هو

(ويشهد على ذلك حبُّ أولريش المستحيل والمثالي لأخته آغات Agathe)، وهناك التحليل التاريخي والسوسيولوجي نفسه لعالمٍ كامل الانحطاط (ألا تصف الرواية أيضاً انهيار الإمبراطورية النمساوية ـ الهنغارية؟) ومع ذلك فإن الذي يجعل هذه الرواية شعاراً لأدب القرن العشرين، هو أن الحدث يختفي لصالح التفكير والبحث. لا يهم كثيراً ما يحدث، بل المهم هو مسيرة البطل وتيهه وتساؤلاته المنقسمة بين مثلٍ أعلى وواقعٍ مخيِّبٍ جداً.

هناك كاتبان عالماهما وتقنياتهما مختلفة، وقد سعى كلّ منهما، على طريقته، في أوساط الثلاثينات، إلى كتابة رواية جديدة، وهما: الفرنسي لوي فردينان سيلين Louis-Ferdinand Céline والأمريكي وليم فوكنر William faulkner. اشتهر سيلين بسخريته المعادية للسامية (ترّهات حول المجزرة Bagatelles sur le massacre 1937)، ومع ذلك فهو لا يقلّ منزلةً عن كبار روائيي القرن بفضل روايتيه: سفر في آخر الليل Voyage au bout de la nuit (1932)، وموتٌ بالتقسيط Mort a ctédit (1936). ولقد فرض نفسه في المشهد الفني الفرنسي، وسرعان ما أحدثت رواياته فضيحة مباشرة: ليس لأنها تصف عالماً مترعاً بالعنف والعداوات فحسب، بل لأنها تستخدم لغةً محكية يتفجّر فيها النحو، وليس فيها مكانٌ للنواميس.

أما بالنسبة إلى فوكنر، ذلك الكاتب الجنوبي، فقد برع أكثر ما برع بأسلوبه الساخر (الضيعة Le hameau 1940)، كما بأسلوبه التراجيدي (الصخب والعنف Le bruit et la fureur). وبوصفه وريثاً لجويس وفرجينيا وولف، فقد كان يتطلّع إلى عالم سردي معقّد تتمادى فيه الشخصيات في مناجَياتها الجوّانية، كما هي الحال في الصخب والعنف، التي بنيت على أربع مناجيات متوالية ترصد انهيار إحدى أسر العمق الأمريكي.

هل كان لحياة كافكا معنى؟

كانت ثلاثة نصوص كافية لتجعل من الكاتب التشيكي الناطق بالألمانية فرانز كافكا Franz Kafka، أسطورة حقيقية، وهي: المسخ La metamorphose (1916)، والمحاكمة Le procés، والقصر Le chateau (والروايتان الأخيرتان لم تكتملا، ونشرتا بعد وفاة الكاتب على التوالي في عامي 1925 و1926. تفرض هذه الروايات ذات الأسلوب المتقشف عالماً غريباً

عبثياً لا يطاق، يختلط فيه باستمرار الواقع بالإدهاش. يقع أبطاله دائماً في فخ مجتمع يخضعون لقواعده دون أن يفهموا معناه. تعالج رواية المسخ القدر المأساوي لغريغوار سامسا Grégoire Samsa الذي تحول ذات ليلة إلى حشرة عملاقة، ولم يعد يلقى إلا العنف والاحتقار من أولئك الذين كانوا أشباهه بالأمس. وتصف المحاكمة التعثرات الحاصلة داخل منظومة قضائية ضيعت جوزيف ك .Joseph k الذي وجد نفسه موقوفاً ومداناً ومحكوماً بالإعدام دون أن يعرف السبب أبداً. وأخيراً، في القصر، يجب على المساح ك. أن يكافح، هو الآخر، عبثاً ضد البيروقراطية البغيضة الجاثمة في القصر المشرف على القرية التي استقر فيها.

السرياليون:

تشكّل السريالية Le surréaslisme إحدى أكبر الحركات الجمالية في القرن. ولدت هذه الحركة من الحرب، وظهرت مع مجلة أدب Littérature التي أسّسها في فرنسا عام 1919 كلّ من آندريه بروتون André Breton ولوي آراغون Louis Aragon وفيليب سوبو Philippe Soupault، وما لبث بول إيلوار Paul Eluard أن انضمّ إليهم. تأثرت السريالية بعدمية Nihilisme تريستان تزارا Tristan Tzara وبحركته "دادا" التي تفتّحت في زيورخ، وأعادت النظر بجميع أسس المعنى والكتابة.

وإذ حمل هؤلاء الكتّاب أفكارَ لوتريامون وأبولينير (الذي أبدع كلمة سريالي)، فإنهم رفضوا كلَّ عقلانية، وسَعَوا إلى التعبير عن "عمل الفكر الحقيقي" رافضين كل رقابةٍ للعقل. ولقد أصبح اللا شعور مادة حقيقية للكاتب بفضل الوسائل غير المعروفة كالكتابة الآلية وقصص الحلم والتنويم المغناطيسي (وتلك تقنيات مستوحاة، على نطاق واسع، من التحليل النفسي). ويشهد على ذلك أهمّ كتابٍ لهذه الحركة الحقول المغناطيسية" (1920)، وهو سلسلة لنصوص "آلية" كتبها بروتون بالاشتراك مع سوبو.

إذا كانت السريالية حركة أدبية في الأصل، فقد أقامت علاقات وشيجة مع الفنون الأخرى التي تعتمد هي أيضاً على تقنيات غير معروفة. ولقد اتخذ بيكابيا Picabia ودالي Dali ومارسيل ديشان Marcel Duchamps، إذا لم نذكر سواهم، نظريات الكتّاب السرياليين لتكيُفها مع فنهم. وهذه الصلة

حاضرة في رواية آندريه بروتون الرائعة نادجا Nadja (1928)، التي تتحدّث بطريقة غير خطابية عن لقاء الراوي في باريس مع إحدى المسوسات. وتشكل الصور المولجَة في النص جزءاً لا يتجزأ من الكتاب.

والشعر أيضاً:

ظهر في فرنسا، في عام 1913، ديوان كحول Alcools لأبولينير Apollinaire خالياً من أية علامات للترقيم، لتتغنّى قصائده بالحداثة والخيمياء الشعرية الجديدة في تناوب بين التفاؤل والكآبة. أما النصوص التي جُمعت في قصيدة تصويرية Calligramme (1918) فستكون أكثر ظلاما ولكنها تحمل التجديد عينه، وهو ديوان من "رموز للأفكار الشعرية Idéogrammes" و"قصائد . محادثات Poémes-conversations". وقد كتبت إبّان الحرب التي جُرح فيها الشاعر جرحاً بليغاً.

سيجد هذا الجيل الذي يشك، والذي شهد ويلات الحرب العالمية الأولى، صدى هائلاً في الأرض اليباب لـ ت. س. إليوت T. S. Eliot: تتحدّث هذه القصيدة الطويلة المؤلفة من 430 بيتنا عن القلق واليأس اللذين ولدتهما الحرب بلغةٍ غير مسبوقة تمزج التصوير بالرمزية.

أهم كتّاب القرن العشرين:

- غيوم أبولينير Guillaume Apollinaire: شاعر فرنسي من أصل بولوني. أهم أعماله ديوانا "كحول "1913 وقصيدة تصويرية" 1918.
- صموئيل بيكيت Samuel Beckett: روائي وكاتب مسرحي إيرلندي كتب جزءاً كبيراً من أعماله باللغة الفرنسية. في مسرحيتيه (بانتظار غودو ونهاية اللعبة) سعى بأسلوب متقشّف إلى التعبير عن عبثية الظرف الإنساني. نال جائزة نوبل عام 1969.
- خورخي لويس بورخِس Jorge Luis Borges: كاتب أرجنتيني اشتهر بقصصه القصيرة الفانتازية (خيالات Fictions 1944 وكتاب الرمال Le livre de sable 1975) وهي تنشئ علم أساطير حديث.

- برتولت برخت Bertolt Brecht: كاتب مسرحي ألماني ومبدع لـ "المسرح الملحمي Le theater épique" والملتزم (الأم شجاعة وأبناؤها، 1941). كما أسس عام 1949 فرقة برلين.
- لوي . فردينان سيلين: روائي فرنسي كتب (سفر في آخر الليل 1932، وموت بالتقسيط 1936) كان هجاءً وأحدث ثورة في مفهوم الأسلوب.
- ت. س. إليوت: شاعر أمريكي أصبح مواطناً بريطانياً، ديوانه الأرض اليباب أثر في جيل كامل. نال جائزة نوبل عام 1948 .
- ألبير كامو Albert Camus: مثله مثل بيكيت، ارتبط هذا الكاتب الفرنسي لبعض الوقت بالحركة الوجودية قبل أن يبتعد عنها. استكشف في كتابيه (الغريب L'értanger وأسطورة سيزيف Le mythe de sisyphe 1942) أغوار عبثية الظرف الإنساني. نال جائزة نوبل عام 1957 .
- وليم فوكنر: كاتب أمريكي إطارُ رواياته كلها هو مدينة متخَيَّلة تدعى جفرسون، في ولاية متخيَّلة أيضاً تدعى يوكناباتاوفا، تصور الجنوب الأمريكي، المنطقة التي أتى منها الكاتب. قَلَبَ البنى التقليدية للسرد، وغالباً ما لجأ إلى استعادة المونولوج الداخلي. نال جائزة نوبل عام 1949 .
- إرنست همنغواي: روائي وقاص وشاعر وصحفي أمريكي، الأكثر تمثيلاً لـ "الجيل الضائع". من أهم أعماله: الشمس تشرق أيضاً ، لمن تُقرع الأجراس 1940. نال جائزة نوبل عام 1954 .
- جيمس جويس: روائي إيرلندي مؤلف رواية أوليس العظيمة 1922 وقد غيّرت جمالية الرواية.
- فرانز كافكا: كاتب تشيكي كتب بالألمانية. كتب رواية ملغَّزة طليعية المسخ 1915 والمحاكمة 1925 والقصر 1926.
- توماس مان: روائي ألماني، مؤلف الجبل السحري 1924. نال جائزة نوبل عام 1929 .
- مارسيل بروست: كاتب فرنسي، مؤلف بحثاً عن الزمن الضائع، وهي رواية عظيمة تتحدث عن زمن الإبداع نشرت بين عامي 1913 و1922.

- جون شتاينبك: روائي أمريكي. (فئران وبشر 1937، وعناقيد الغضب 1939) تفضح موهبته الواقعية الفروق الاجتماعية في أمريكا خلال الانهيار. نال جائزة نوبل عام 1962.
- ستيفان زفايغ: كاتب نمساوي. روائي وقاص، كتب اضطراب المشاعر 1927 ومقالات أدبية.

قرن من الأدب

في العاصفة

تمثّل سنوات ما بين الحرب فترة مضطربة ومعقّدة، فترةً من الغليان والكآبة، فترة من الحماسة والاستخفاف. فبعد "مجزرتي" 1914 . 1918 و 1939 . 1945 لم تعد المثالية واردة: يجب إحداث معالم جديدة، وايجاد أسباب جديدة للحياة والكتابة، سواءٌ في المعركة أو، على العكس، بالهروب من الواقع وآلامه الممضّة، أو بكل بساطة، بترك المجال لليأس لكي يسرح ويمرح.

أدب اليأس:

إن الكاتب وعالم الجمال جيرترود شتاين هو الذي أبدع مصطلح "الجيل الضائع Lost generation" عندما قال لهمنغواي: "أنتم جميعاً جيلٍ ضائع" فجعل همنغواي من هذه العبارة افتتاحية لروايته الشمس تشرق أيضاً 1926 ، التي لم يتوصّل بطلها جاك بارنز إلى نسيان الجراحات (الجسدية والمعنوية) للحرب العالمية الأولى، وأخفق في الحب والتبادل والحوار، تماماً مثل غاسبي Gatsby، البطل المأساوي لرواية الكاتب الأمريكي الشهير فرنسيس سكوت فيتزجيرالد الشهيرة غاسبي الرائع (1925).

هذا الجيل المنكوب الذي دوّخته الأحلام والكحول والرقص على أرضيةٍ من الجو المديني، سكن أدب تلك الحقبة: بدأ البحثُ عن أي مُثَل أعلى عبثياً. واستشرت كآبة مشوبة بالاستخفاف. ألا تشبه تأنّق Le dandysme القرن التاسع عشر. ويمكن أن نقرّب من هذا الجيل الكاتب النمساوي ستيفان زفايغ (اضطراب المشاعر 1926) هذا الكاتب الذي عاش صعود النازية كصدمة لم يبرأ منها، وانتحر في عام 1942، ملأ روايته بتيهِ الروح وبحزن مستشرٍ.

في زوبعة سنوات ما بين الحربين، عمد بعض الكتّاب، بدلاً من أن ينسوا أنفسهم في اليأس أو العدمية، إلى الالتزام السياسي لكي يندّدوا بما بدا لهم غير مقبول. ولقد غدا الشاعر والكاتب المسرحي الإسباني فيدريكو غارسيا لوركا Fedrico Garcia Lorca الذي أعدمه أتباع فرانكو رمياً بالرصاص رمزاً لهذا الالتزام.

وفي فرنسا، جسّد آندريه مالرو André Malraux صورة الكاتب الملتزم أفضل تجسيد، فهو لم يكتف بالالتزام في كتبه، بل حارب إلى جانب الجمهوريين في الحرب الإسبانية. لنذكر فقط من بين رواياته العديدة رائعته الظرف الإنساني La Condition humanie التي نالت جائزة غونكور عام 1933: تجري أحداثها في شنغهاي عام 1927 في أثناء الانتفاضات الشيوعية التي قمعها تشانغ كاي تشيك، وأظهر شخصياتٍ منقسمةً بين المثل الأعلى وغريزة البقاء.

وفي الولايات المتحدة، ندّد كاتبان بالبؤس الاجتماعي واستلاب العمل وسراب الازدهار الأمريكي وهما: جون شتاينبك (في روايته عناقيد الغضب، 1939) وجون دوس باسوس John Dos Passos (الفطيرة الكبيرة، 1936).

هل قلتم وجودية؟

صارت كلمة "وجودية" في فرنسا ما بعد الحرب العالمية الثانية كلمةً دارجة، وهي تدلّ على حركة حقيقية فلسفية وأدبية جسّدها في تلك الآونة جان. بول سارتر Jean - Paul Sartre وهي تعتمد على اليقين التالي: "الوجود يسبق الجوهر L' existence precede l'essence". "الفرد ليس مبرمَجاً، إنه يبني حياته بحسب خياراته الخاصة، وعليه أن يتحمّل مسؤولية ذلك.

ماذا كانت النتائج الأدبية لعقيدة كهذه؟ روايات متقشّفة جداً يبحث فيها الأبطال عن معنى لحياتهم دون أن يتوصّلوا إلى إيجاده. كذلك هي الحال في رواية الغثيان La nausée لسارتر التي ظهرت عام 1938. كما يمكن أن نذكر في هذا المقام رواية الغريب لألبير كامو (1942): حتى لو لم يتفق النقّاد جميعاً على اعتبارهم رواية وجودية، فإنه ينقل فيها بعض الأفكار الوجودية: (البطل مورسو الذي حُكم عليه بالإعدام لجريمة قتل اقترفها دون أن يدري بالضبط لماذا، فإن الأحداث التي تعنيه قد تجاوزته).

ورواية كبار الموظفين Les Maudarins" لسيمون دوبوفوار Simone de Beauvoir هي آخر قفزة روائية لهذه الحركة: إنها تصف وسطاً من أوساط مثقفي ما بعد الحرب. وغالباً ما عُدّت هذه الرواية على أنها رواية مفتاح، تبرز أهم طروحات الوجودية.

رواية جديدة، مسرح جديد؟

بدت مرحلة ما بعد الحرب متّسمة بالبحث المحموم عن التغيير والقطع، وقد تجلّى ذلك في الرواية الجديدة Nouveau roman، وهي حركة أدبية تصادَف ظهورها في فرنسا مع ظهور "الموجة الجديدة La nouvelle vague" في السينما.

يجتمع تحت هذه التسمية التي أوجدها الصحفي إميل هنريو Emile Henriot الكتّاب: ميشيل بوتور (التعديل La modification، 1957) وكلود أولييه Claude Ollier وروبير بانيجه Robert Pinget وجان ريكاردو Jean Ricardou وآلان روب - غرييه Alain Robbe - grillet (المحاوات Les gommes، 1953) وناتالي ساروت Nathalie Sarraute (انحناءات Tropismes، 1939، وأعيدت طباعتها عام 1957) وكلود سيمون (طريق الفلاندر La route des Flandres، 1960)، ويمكن أن تضيف إليهم مارغريت دوراس Margherite Duras في بعض نصوصها. وقد اشتركوا جميعاً بأنهم طبعوا كتبهم عند جيروم لندون Jerome Lindon في دار نشر مينوي Minuit. إذا كان لهذا الأدب هذا الصدى كله، ليس في فرنسا فحسب، فذلك لأنه أراد، مثله مثل السريالية، أن يجعل لنفسه بياناً هو: "الرواية الجديدة" التي انتفضت ضد التقاليد الواقعية التي كانت قوية جداً آنذاك، وأعادت النظر في مفاهيم مثل الحبكة وعلم نفس الشخصيات. إذا غالباً ما كانت هذه الرواية صعبة القراءة، ويبقى الآن الهدف الذي جمعها أكثر من محتواها الخاص.

في تلك الحقبة بالضبط هبّت رياح التجديد على المسرح أيضاً. وكان أول ممثل لأولئك الكتّاب المسرحيين الذين سوف تصنَّف كتبهم تحت اسم "مسرح العبث " صموئيل بيكيت الذي انضم، هو أيضاً، إلى "حظيرة مينوي" ونشر في البداية روايات مثل مولوي Molloy 1951، ومالون يموت Malone meurt، 1952، وغير القابل للتسمية L'innommable، 1953). ومع ذلك فإن مسرحيته بانتظار غودو ، 1953) هي التي أظهرته للجمهور. هذا البحث الأدبي

عن المعنى قرّب بين بيكيت وايونيسكو (1912 . 1994)، كاتب فرنسي من أصل روماني، مؤلف المسرحية الشهيرة المغنّية الصلعاء La cantatrice chauve، (1950) والتي بقيت إعلاناتها على مسرح هوشيت Huchette طوال أربعين سنة: تفكيك اللغة وسخرية وكلامة فارغ يسِم أيضا هذه الكتابة المسرحية.

بالمقابل، كانت أعمال برتولت بريخت، وبعض مسرحيات جان جينيه Jean genet (الخادمتان، 1947) أكثر التزاما. الكاتب الأول ألماني والثاني فرنسي. سوف يجدد بريخت الذي فضح في مسرحياته الفاشية والمجتمع البرجوازي (صعود أرتور وي الذي لقي المقاومة La resistible ascension d'Arturo Ui، والأم شجاعة وأبناؤها 1940) العلاقات بين الجمهور والمسرح. ومع ذلك فإن المتفرجين كانوا مدعوين إلى الحفاظ على مسافة بينهم وبين الشخصيات، وإلى تجنّب كل تماهٍ، وذلك بوساطة الطرق المشهدية مثل وجود أشرطة صغيرة على المسرح تنقد كلام الممثلين أو تفنّدها. أما جان جينيه فقد جعل من نفسه مدافعاً عن المهمّشين، إذ أظهر على المسرح بكتابةٍ شتائمية ما لا يريد المجتمع أن يراه (لواطيين وموسات...).

أهم التواريخ في القرن العشرين:

- 1913: ظهور أول جزء من رواية بحثاً عن الزمن المفقود لمارسيل بروست، ديوان كحول غيّوم أبولينير.
- 1916: ظهور رواية المسخ لفرانز كافكا.
- 1922: نشر رواية أوليس لجيمس جويس، وقصيدة الأرض اليباب لـ ت. س. إليوت.
- 1924: يكتب آندريه بروتون البيان السريالي، وهو مقال ما لبث أن تُبع ببيان سريالي آخر بعد خمس سنوات.
- 1929: بداية الأزمة الاقتصادية في الولايات المتحدة. ونجد انعكاساً لهذه الحقبة المأساوية التي سميت "الانهيار" في روايات شتاينبك ودوس باسوس.
- 1932: نشر رواية سفر في آخِر الليل لـ لوي. فردينان سيلين.
- 1941: إنشاء دار مينوي سرا في باريس. وستنشر هذه الدار في الخمسينات أعمال كتّاب الرواية الجديدة.
- 1956: نشر رواية نجمة لكاتب ياسين واثيوبيات لـ ليوبولد سيدار سنغور.
- 1962: نهار إيفان دونيسوفيتش لـ سولجينيتسين.

- 1967 : ظهور مائة عام من العزلة لـ غابرييل غارسيا ماركيز.
- 1995 : تنال طوني موريس جائزة نوبل للآداب. تصف هذه الكاتبة السوداء في رواياتها الوضع الصعب للسود في الولايات المتحدة. وقد نالت روايتها الأشهر بيلافد Beloved جائزة بوليتزر الكبرى.

كلمات أو تعابير رمزت إلى القرن العشرين:

Angry young men (الشبان الغاضبون): اسم أطلق على بعض الكتّاب الإنكليز في أواسط الخمسينات، من المسرحيين (جون أسبورن John Osborne) ومن الروائيين (آلان سيليتوك Allan Sillitoc)، وقد اعترضوا في كتاباتهم على الأمر الواقع الاجتماعي.

Beat generation (الجيل المهزوم) حركة مثّلتها مجموعة من الكتّاب الأمريكيين في الخمسينات، وأشهرهم: جالك كرواك Jack Kerouak وآلن جنسبرغ Allen Ginsberg ووليم بوروفز William Burroughs، وقد استغلوا موضوعات الانحراف والتشرد.

الوجودية: حركة فلسفية وأدبية نشأت في فرنسا في أواسط الثلاثينات، و(هي امتداد لأعمال كيركارد Kierkegaard ونيتشه Nietzsche)، وبلغت أوجها بعد الحرب العالمية الثانية مباشرة. وأهم ممثليها جان بول سارتر والفيلسوف موريس ميرلو. بونتي Maurice Merleau -Ponty .

Lost generation (الجيل الضائع): أطلق هذا الاسم على الكتّاب الأمريكيين الذي شهدوا الحرب العالمية الأولى التي أصبحت بالنسبة إلى هؤلاء مرادفة لإفلاس المثل العليا. ونذكر منهم: همنغواي وفيتزجيرالد ودوس باسوس.

الرواية الجديدة: كذلك سميت "رواية النظرة Roman du regard". رأت هذه المدرسة النور في بداية الخمسينات. ومن أعضائها: (ميشيل بوتور وناتالي ساروت وآلان روب. غرييه وكلود سيمون) وقد نادوا إلى هجر الأشكال التقليدية للكتابة الروائية من أجل تفكيك القص.

Oulipo (Ouvroir de Litterature Potenielle): وتعني العبارة (مشغل الأدب التجريبي)، وقد أوجده الكاتب ريمون كونو Raymon Queneau وعالم

الرياضيات فرانسوا لو ليونيّه Francois Le Lionnais 1960، (ومن أعضائه جورج بيريك أو إيتالو كالفينو) وقد اقترحوا استكشاف آداب جديدة وذلك بتطبيق قيود شكلية مستوحاة من الرياضيات.

الخيال العلمي: لا يعني هذا المصطلح جنساً أدبياً بالمعنى الحقيقي للكلمة. بل إنه ورث رواية الاستباق Roman d'anitcipation التي شاعت في القرن التاسع عشر (جول فيرن وهـ. ج. ويلس). والخيال العلمي، إذ ولد من جراء التطور العلمي والانقلابات المرتبطة من تسارع التقدم العلمي، فإنه أدب تأملي يطور تفكيراً حول صيرورة البشرية في الموضوعات المتداولة (رحلات في الفضاء، عبر الزمن، والحياة خارج الأرض...) بين اليوتوبيات وضد اليوتوبيات (أفضل الناس لـ ألدوس هسكلي)، يضم الخيال العلمي أعمالاً منوعة تنقل في مكان آخر "ممكن" مجموع تساؤلات المجتمعات الحديثة ومخاوفها ومشاعر قلقها. ويمكن أن نجد عدة تفرعات نذكر منها الاستباق والفانتازيا البطولية Heroic -fantasy والسيبرنوك... Cyberpunk الواقعية السحرية Realisme Magique: تعبير يدل على نزعة ولدت في أواسط القرن في الأدب الأمريكي الناطق بالإسبانية، ويقوم على المزج بين الواقعية والعجائبية. وأهم ممثلي هذا التيار هم غابرييل غارسيا ماركيز وماريو فارغاس إيوسا وخوليو كورتازار Julio Cotazar، ويمكن أن نقرب إليهم بعض الكتاب من أمثال التشيكي ميلان كونديرا Melan Kondera أو البريطاني من أصل هندي سلمان رشدي في بعض مظاهره، والفرنسي مارسيل إيميه Marcel Ayme يصور هذه النزعة.

السريالية: حركة أدبية وفنية ولدت في فرنسا عام 1919 تحت جناح آندريه بروتون ولوي آراغون وفيليب سوبو، وهي إذ تأثرت بـ "حركة دادا" لتريستان تزارا، فقد عمدت إلى إعادة النظر بمسألة المعنى بفضل تقنيات مثل الكتابة الآلية في الأدب واللصق في فن الرسم.

قرن من الأدب

يقظة المظلومين ـ لغة جديدة

عقد الخمسينات والستينات فترة من الاعتراض وإعادة النظر. دخل حينذاك إلى الأدب مهمّشون ومظلومون، أو بكل بساطة المستعمَرون القدماء الذين وجب عليهم، حتى ذلك الحين، أن يتحمّلوا نير القوى العظمى. وكان

ذلك التحرير في غاية الخصوبة: فقد شهدنا تدويلاً للرواية، كما رأت النور جمالياتٌ جديدة.

رياح التمرد:

هبت على الولايات المتحدة خلال عقد الخمسينات رياح التمرد التي كنست النواميس الأدبية. في البداية، ظهر "جيل المهزومين" الذي انضوى تحت لوائه الشباب الأمريكي: فقد دشّن لقاء ألن جينسبرغ (1926 . 1997) وجاك كيرواك ووليم بوروغس (1914 . 1997) في أواسط الأربعينات في نيويورك هذه الحركة الأدبية. بين الجاز والكحول والمخدرات والرحلات بين الأحياء المظلمة صنع هؤلاء الكتّاب الثلاثة جمالية مقاومة رداً على المجتمع الاستهلاكي والنموذج البرجوازي. ظهر من هذه الحركة ثلاثة كتب هامة: على الطريق (1957)، رواية عظيمة لكيرواك، وهاول Howl (1956)، قصيدة طويلة مهلوسة لجينسبرغ، والاحتفال العاري Le Festin nu (1959) التي استوحاها بوروغس من تجربته كمدمن على المخدرات ومن أوهامه. وقد مُنع الكتاب لعدة سنوات في بعض الولايات الأمريكية. التيه الجغرافي والنفسي معاً هو صميم هذه الأعمال الهامشية. ويعتبر أن هؤلاء الكتّاب قد تأثروا بالأعمال الأولى لهنري ميلر Henry Miller مثل مدار السرطان Tropique de Cancer (1934) أو مدار الجدي Tropique de Capricorne (1939) اللتين منعا في بلده مسقط رأسه لعدة سنوات بسبب إباحيتهما. عام (1945)، عاد هنري ميلر إلى الولايات المتحدة بعد أن عاش في باريس ثم في اليونان، ونشر رواية الكابوس المكيَّف التي هاجم فيها حداثية المجتمع الأمريكي وامتثاليته. كذلك خضعت الطهرانية Le Puritanisme الأنكلوساكسونية لاختبار قاسٍ مع ظهور رواية لوليتا Lolita (1955) لنابوكوف Nabokov، هذا الكاتب ذو الأصل الروسي وحصل على الجنسية الأمريكية، يتكلّم فيها عن رجل كهل يرتبط بعلاقة مع مراهقة.

في الأونة نفسها، ظهر أدبُ أرو . أمريكي. منذ عام 1952، نشر رالف إليسون Ralph Elison رواية لمن تغنّي أيها الرجل غير المرئي؟ ويتكلم عن مصير شاب أسود لا يراه البيض أو يرفضون أن يروه بسبب لون جلده. ومن ناحيته، نشر جيمس بولدوين James Baldwin روايته الأولى منتَخَب السيد

Elue de seigneur عام (1953)، وقد استوحاها من تجربته الخاصة لكي يندّد بظروف السود وبالعنصرية في المجتمع الأمريكي.

الصحوة الفرانكوفونية:

منذ أواسط الخمسينات ظهر أدبٌ فرانكوفوني كامل يمزج بموهبة، وأحياناً بسخرية، الثقافة الفرنسية مع الثقافات الأصللية لمؤلفيها. يبدو عام 1956 عاماً أساسياً في تاريخ هذه الحركة، لأنه ظهرت في الوقت نفسه رواية نجمة Nedjma للكاتب الجزائري كاتب ياسين وديوان أثيوبيات Ethiopique للكاتب السينغالي ليوبولد سيدار سينغور Léopold Sedar Senghor. بدت رواية نجمة متأثرة بالرواية الأنكلو أمريكية، وبخاصة جويس أو فوكنر: قصة أربعة مصائر متقاطعة، ويقدم بنية متفجرة ومتقطّعة. أما بالنسبة إلى ديوان أثيوبيات، فإنه يمجّد اللون الأسود ويذكر باللغة الفرنسية ميتولوجية أفريقية كاملة.

عمل ثالث حاسم في هذه المسيرة الفرانكوفونية، لأنه ينتقد التعالي الفرنسي انتقاداً مفتوحاً: ونقصد بذلك مأساة الملك كريستوف (1963) وهو مسرحية للكاتب المارتينكي إيميه سيزير Aimé Césaire، يتكلم فيها بطريقة هزلية عن ارتقاء طاغية يطمح إلى أن يتشبّه بالنماذج الأوروبية الكبرى.

تدويل الرواية Internationalisation du roman:

شهد القرن العشرون تدويلاً للرواية، وشهدت أعمالٌ كتبت في جهات العالم الأربع اعترافاً عالمياً. وهكذا اكتشف الأوربيون، مع الآخرين، أعمال الكاتب الياباني ميشيما Mishima، الذي تأثر طبعاً بكتّابٍ أجانب، لكنه كان متجذّراً في ثقافته الخاصة.

وجسّد كاتبان أرجنتينيان هما جورج لويس بورخِس وخوليو كورتازار ظهور أدب أمريكا الجنوبية بعد الحرب العالمية الثانية. الأول، بورخِس، عصي على التصنيف: فهو يمزج في نصوصٍ مقتضبة في معظم الأحيان جماليات الرواية مع ألغازٍ موروثة من إدغار آلان بو ومع تبحّر عظيم، وأسرار مخاطبة الأرواح مع التساؤلات الوجودية. وتبقى روايتا خيالات Fictions (1944) والألف l'Aleph (1949) من أهم أعماله.

والرواية المنارة لكورتازار ماريل Marelle (1963) رواية ملغَزة جداً: تتحدّث عن تيه شاب نجهل ما إذا كانت مسيرة حياته قد انتهت بالجنون أو بالانتحار. لابدّ لهذه الرواية الفذّة، التي تدين بالكثير لجيمس جويس، أن تشهد خلق ذلك الأدب الذي لا تقتصر جذوره على الثقافة القومية وحدها.

غابرييل غارسيا ماركيز وجهٌ آخر من وجوه أدب أمريكا الجنوبية، وروايته الأشهر مائة عام من العزلة (1967) هي آيةٌ في "الواقعية السحرية" (جنس أدبي يجمع الواقعي إلى السحري أو العجائبي)، التي يشكّل الكاتب البيروفي ماريو فارغاس إيوسا ممثلاً شهيراً آخر لها (العمة خوليا والكاتب Tante Julia et le scribouillard 1977).

أدب الغولاغ:

وهو أدب كثير الشبه بأدب المعتقلات الذي ظهر بعد الحرب العالمية الثانية مباشرةً. وأدب الغولاغ يندّد هو الآخر بالسجن والعزل. وأول رواية شاهدة على ذلك هي الدكتور جيفاكو (1957) لبوريس باسترناك (1890. 1960)، وقد أحدثت فضيحةً في الاتحاد السوفيتي لكنها أهّلت كاتبها لنيل جائزة نوبل للآداب عام 1958. انتشرت القصة الروسية، التي أعادت الارتباط مع التقليد الواقعي للرواية التاريخية بين عامي 1905 و1945، من روسيا ما قبل الثورة إلى الستالينية. وعلى خلفية قصة حب، يفضح باسترناك مؤامرات الشيوعية وتجاوزاتها وجرائمها.

كذلك اشتهرت رواية نهار إيفان دينيسوفيتش (1962) لألكسندر سولجينتسين Alexandre Soljenitsine التي يتحدّث فيها عن السجن في الغولاغ لفلاح روسي، لا يستطيع أن يفهم سبب سجنه. لقد وصف الكاتب حقيقة السجن بحدة قصوى وحاول أن يظهر جانب الموضوعية. كما يجب أن نذكر القصص المؤلمة حكايات الكوليما Récits de la Kolyma (1978) لفارلام شالاموف Varlam Chalamov. وهي سيرة ذاتية لكاتب سُجن إحدى وعشرين سنة في المعتقلات الستالينية قبل أن يموت موتاً بائساً في مصحة للأمراض العقلية.

قرن من الأدب

تثبيت الأجناس ـ لغة روائية جديدة

من الرواية الملحمية إلى السيرة الذاتية الأكثر فحشاً، ومن الإثارة إلى النص الاستباقي الأكثر هذياناً، عرفت بعض الأجناس الأدبية خلال قرن من الزمان تفتُّحاً حقيقياً. وبعد أن كان الكتّاب يختبئون في السابق خلف أقلامهم، أصبحوا "ممثلين في مجتمع المشهد" وفي نشر أعمال هائلة.

الخيال العلمي ـ جنس مستقل تماماً:

إذا كان الخيال العلمي قد ولد مع الروايات الفرنسية لجول فيرن التي ظهرت في القرن التاسع عشر، آلة استكشاف الزمن (1895) للكاتب الإنكليزي هـ. ج. ويلس، يجب الاعتراف بأنها أصبحت في القرن العشرين جنساً أدبياً. جنساً ليس من السهل أبداً الإحاطة به مادامت تجلياته مقترنة مع مجالات أخرى. وهكذا فإن رواية أفضل الناس للكاتب ألدوس هكسلي (1932) التي عرفت أكبر نجاح ككتاب في القرن، ورواية "1984" (1949) لجورج أورويل George Orwell، هما بحق روايتا خيال علمي، وروايتان استشرافيتان، ولكنهما أيضاً روايتا هجاء سياسي، وحرّاقتان ضد الاستلاب الاجتماعي والتقدم.

كذلك التواريخ المريخية Chroniques martinennes (1950) للأمريكي راي برادبوري Ray Bradbury تشهد على تفكير إنسانوي حقيقي، أليست قريبة جداً من العجائبية؟ وإلى الأقرب منا، هناك رباعية الأمريكي إسحق إسيموف Isaac Asimov (الإرساء 1951 . 1982) ورواية في نهاية المتاهة Au bout du labyrinthe (1970) لمواطنه فيليب ك. ديك Philip K. Dick، كذلك رواية حلقة ديون Le cycle de Dune (لفرانك هيربرت) ثم رواية ايبريون (لدان سيمونز) قد أسهمت في منح الجنس أحرفه النبيلة وذلك من دون أن ننسى الرواية حديثة العهد للفرنسي موريس جورج دانتيك (التي توفق بين الخيال العلمي والرواية السوداء Le roman noir (الحورية الحمراء La Sirene rouge، 1993، وجذور الشر Les Racines du mal، 1995) وقد طبعت في "السلسلة السوداء عند غاليمار Gallimard.

ظهور الرواية البوليسية:

كما رواية الخيال العلمي، الرواية البوليسية جنس ذو حدود صعبة التحديد، وتنضمّ إليه أيضاً الروايات الملغّزة المثيرة أو الرواية السوداء. ولدت قبل

بداية القرن العشرين بكثير، وبخاصةٍ مع نصوص لإدغار آلان بو (الاغتيال المزدوج في شارع مورغ Double assassinat dans la rue Morgue، 1941) أو مع ويلكي كولينز Wilkie collins، فإنها تفتحت في العصر الحديث: في بداية القرن، أهم كتّاب القصص البوليسية هم البريطانيون كونان دويل Conan Doyle (1895 . 1930) مؤلف شيرلوك هولمز الشهير، وآغاتا كريستي Agatha Christie (1891 . 1976) التي أصبحت ذائعة الصيت منذ عام 1926 مع رواية قتل روجر أكرويد.

بدءاً من عقد الثلاثينات تقاسم الساحة مجالان لغويان كبيران: الأنكلوساكسون من ناحية، وقد أصبحوا مختصين في الرواية السوداء أو "الخاصة" مع داشيل هاميت Dashiell Hammett الذي أوجد العميل السري الشهير سام سبيد Sam Spade (الذي جسّده على الشاشة همفري بوغارت Humphrey Bogart في تحوير لـ الصقر المالطي Le faucon maltais)، وريمون شاندلر Raymond Chandler وبطله الذي لا يقلّ شهرةً التحري الخاص فيليب مارلو Philip Marlowe وجيمس هادلي تشيز James Hadley Chase، والفرانكوفونيين من ناحية أخرى، من أمثال البلجيكي جورج سيمنون: مبدع المتفش الشهير ميغريه (بيتر . لو ليتون) أو ليو ماليه، والد نستور بورما Nestor Burma (120، شارع المحطة Rue de la Gare، 1943)، والثنائي بوالو . نارسجاك Boileau - Narcejac (التي لم تكن إلا عام 1952، والتي حورها كلوزو Clouzot إلى السينما تحت عنوان شياطين Diaboliques) والذين تلوا السباقين في هذا النوع مثل غاستون لورو Gaston Leroux في رواية لغز الغرفة الصفراء Mystere de la Chamvre jaune، 1907).

ومن ناحية أخرى، أوحت الحرب الباردة لكثير من الكتاب الذين اندفعوا لكتابة رواية التجسس مثل إيان فليمينغ Ian Fleming، الذي ابتكر شخصية جيمس بوند James Bond. (الكازينو الملكي، 1953)، والتي انتشرت في السينما، وكذلك جون لوكاريه John Le Carré بعد عدة سنوات (نداء الميت L'appel du mort، 1961).

وقد عرفت الرواية البوليسية كسبا في الشعبية خلال السنوات الأخيرة. ومن حملة ألويتها يمكن أن نذكر جميس إلوري James Ellory، الذي بلغ

عنفه حداً هائلاً حتى وصل إلى حدود المحتمل (الأضاليا السوداء Le Dhalia noir، 1987؛ ل. أ سري LAConfidential، 1990) والكاتبة الشعبية باتريسيا هايسميث Patricia Highsmith التي ذاع صيتها بعد رواية السيد ريبلاي Monsieur Riplaey عام 1957. وفي فرنسا، مسيرة الروائي جان باتريك مانشيت Jean Patrick Manchette. مثالية، إذ مزج في رواياته بين الحبكات المعقدة والإرهاب (نادا Nada، 1973).

التجديد في المسرح:

سيطر على الربع الأخير من القرن العشرين ثلاثة وجوه مسرحية: الألماني هاينر مولر Heiner Muller (1929 . 1995)، والإنجليزي إدوارد بوند Edward Bond (ولد عام 1934) والفرنسي برنار. ماري كولتيس Bernard - Marie Koltes (1985 . 1948). كان الأول كاتباً ملتزماً ناضل ضد الرقابة في جمهورية ألمانيا الديمقراطية، وكانت سيرة حياته قريبة من برتولت بريخت. ولكن مولر ذهب إلى أبعد، لاسيما في مسرحية المعركة La bataille (1975)، التي مسرح فيها ألمانية في عهد النازية. وأهم مسرحيات هاملت. الآلة Hamlet - Machine (1977)، وقد منعت بسبب رؤيتها "المتشائمة جداً حول التاريخ".

والثاني، إدوارد بوند، ناوب بين مسرحيات قصيرة ومسرحيات طويلة لكي يشجب القمع الاجتماعي. وثلاثيته مسرحيات الحرب Pieces de Guerre (1948) تورية تمثل العالم بعد حرب ذرية. أما الثالث، كولتيس، فقد صار الآن كلاسيكياً في فرنسا: وفي مسرحياته يطغى عدم القدرة على التواصل L'incommunicabilite. وقد أخرجها جميعاً باتريس شيرو Patrice Chereau (معركة الزنجي والكلاب Combat de negre et de chiens 1980، وفي وحدة حقول القطن Dans la solitude des champs de coton (1987).

قاعدة "ضمير المتكلم":

يبدو أن القرن العشرين هو قرن الاستبطان L'introspection (ألم يشق بروست الطريق علنا، ثم تبعه كل من جيد ولايريس وآخرين كثر؟) ويبدو أن هذه النزعة التي يمكن أن نسميها النزعة السيرية الذاتية autobiographique قد ترسخت في نهاية القرن. وأصبحت الأنا هي الفاعل الأثير إلى قلوب بعض الكتاب الذي لم يتورعوا عن تشريح حيواتهم واظهار وجودهم، وهم يلعبون لعبة الكشف

الملتبسة. إن هذا الرواج للقصة الحميمة Intimiste، حيث تنصر "الأنا" وحيث ينهدم مفهوم الشخصية الروائية، راسخ جداً في فرنسا. ويشهد على ذلك أعمال سيرج دوبرفسكي Serge Doubrowsky، وآني إرنو Annie Erneaux وهيرفيه غيبير Herve Guibert (الصديق الذي لم ينقذ حياتي L'ami qui ne m'a pas sauvel la vie)، أو في عهد أقرب (المحرم L'inceste، 1998) لكريستين آنغو Christine Angot. كما وجدت هذا النزوع في الأدب الأمريكي، وروايات فيليب روث Philip Roth (الوقائع Les faits، 1989، وأكاذيب Mensonges، 1990؛ وتراث Patrimoine، 1991)، ما هي إلا أمثلة على ذلك على خلفية البحث عن الأصول، ولنذكر أيضاً الإنكليزيين غراهام غرين Graham Greene في رواية طرق إيسكيب Ways of Escape (1980)، وموريل سبارك Muriel Spark في رواية سيرة حياة Curriculum vitae 1992)، اللذين غادرا، هما أيضاً: الرواية التقليدية لينقبا في الذاكرة، ويتساءلا عن الأنا الحميمة والسرية بأسلوب أقرب إلى التحليل النفسي.

"مجتمع المشهد":

أصبح الأدب بدءاً من السبعينات غير مفصول عن "مجتمع المشهد" الذي ندّد به الكاتب الموقعي le situationniste غي دوبور Guy Debord. وذلك لأن الصحافة والتلفزيون أغريا الكتّاب. ألم تصبح أعمال ميشيل هويلبيك Michel Houelbecq نماذج تحتذى؟ وأصبح للكتّاب من الآن فصاعداً وجه يطلّ على الجمهور العريض. وكالنجوم الجماهيريين، صار بعضهم يحتل الصفحات الأولى كالكاتب الإنكليزي مارتن آميس Martin Amis الذي نشرت الصحافة عام 1995 ما قبضه من النشر.

ثم لأن النشر أصبح صفقة كغيره، حيث البحث عن أفضل المبيعات طاغٍ: وهكذا فإن شراء حقوق الترجمة من الكتّاب الفائزين من أمثال ستيفن كينغ Stephen King (الذي يملك موقعاً على الانترنيت) أو ماري هيغنز كلارك Mary Higgins Clark تعطي مجالاً لمعارك حقيقية بين الناشرين. دون أن نذكر المنّ الذي يمثله بيع حقوق كتاب للسينما التي تصوّر بطريقة شبه آلية أفضل المبيعات على الشاشة الكبيرة.

□□

التداولية

بقلم: فرناند هالين
ت: د.زياد عز الدين العوف

بين يدي الترجمة

يقدم النص خلاصة دقيقة لأهم المبادئ والأسس التي تقوم عليها (التداولية)، مع عرض منهجي محكم لأبرز اتجاهات وتوجهات هذا العلم اللغوي الأحدث بين بقية العلوم اللغوية الأخرى.

تقوم (التداولية) في جوهرها على رفض ثنائية:

اللغة/ الكلام (Langue/ parole) التي نادى بها رائد اللسانيات الحديثة (دوسوسير F.de. Sussure) القائلة بأن (اللغة) وحدها دون (الكلام)، هي الجديرة بالدراسة العلمية. وعلى ذلك فإن (التداولية) تعنى بالبحث في العلاقات القائمة بين اللغة ومتداوليها من الناطقين بها. فتأخذ على عاتقها تحليل عمليات الكلام ووصف وظائف الأقوال اللغوية وخصائصها لدى التواصل اللغوي.

أما صاحب النص (فرناند هالين ـ F.HALLYN) فمعروف بإسهامه الواضح في التنظير للأدب وللأشكال الأدبية، فضلاً عن بحوثه المتعلقة بطبيعة وآليات حضور المجتمع في النص الأدبي.

ويعمل أستاذاً للأدب الفرنسي في جامعات بلجيكا وفرنسا.
المترجم

مدخل:

تهدف التداولية إلى تطوير نظرية لأفعال الكلام، أي للأنماط المجردة أو للأصناف التي تمثل الأفعال المحسوسة والشخصية التي ننجزها أثناء الكلام. واضعة بذلك موضع السؤال التقابل (السوسري)[1] بين اللغة والكلام، ورافضة اعتبار هذا الأخير موضوعاً غير قابل للدراسة المنهجية.

بالانتقال إلى المجال الأدبي فإن هدف التداولية يفترض أنه يتوجب على الشعرية [نظرية الأدب] أن لا تنحصر بوصف مجموعة محتملة من الأشكال ("لغة" ما في مقابل "الكلام")؛ بل عليها أن تشتمل على نظرية (للأفعال) الأدبية أيضاً.

ينشأ هذا الاختيار، من بين أمور أخرى، عن ملاحظة أن دراسة مقصورة على الأشكال تؤدي ـ غالباً ـ إلى نظريات بالغة القوة، أي قابلة للتطبيق ـ بالمثل ـ على وقائع غير أدبية. أو نظرية بالغة الضعف بحيث لا تنطبق على كل الوقائع الأدبية.

إن الدراسات التداولية دراسات حديثة، وهي في أوج تطورها وانتشارها؛ بحيث أنه من المبكر جداً تقديم حصيلة حقيقية لها.

إلا أننا سنحاول ـ على الرغم من ذلك ـ الإشارة بشكل غير قطعي بالأحرى، ودون إسراف بذكر النواحي الفنية، إلى بعض خطوط البحث.

سنفعل ذلك انطلاقاً من التمييز الأساسي الموضوع من قبل (ج. أوستين، 1962، الترجمة الفرنسية 1970) بين ثلاثة أصناف من أفعال اللغة:

- (فعل الإنجاز): المتصل بقيمة الملفوظية ذاتها: وعد، توكيد، وعيد، (...).
- (فعل التأثير بالقول): استهداف غايات محددة، مصرح بها أو غير مصرّح، تكون تالية للملفوظية متسببة عنها، الأخبار، بث الطمأنينة، التخويف، ...).
- (فعل القول): إنتاج وتركيب الصوت أو العلامات الخطية لوحدات تركيبية مزودة بمعنى ما وملائمة للسياق.

---

[1] نسبة إلى العالم الألسني السويسري ومؤسس اللسانيات الحديثة F.de SAUSSURE الذي ظهرت نظريته اللسانية في كتاب جمعه بعض تلامذته بعد ثلاث سنوات من وفاته تحت عنوان: محاضرات في علم اللغة العام باريس، 1916 وطبقاً لما ورد فيه فإن (دوسوسير) يرى أن اللغة وحدها ــ دون الكلام ــ هي الجديرة بالدراسة المنهجية.

فعل الإنجاز:

ثمّة تمييز مهم بين الفعل الأدبي والفعل "العادي" تمّ توضيحه بجلاء في وقت سابق من قبل (فاليري). يمكن أن نقرأ في كتابه المعنون بـ(الشعر والتفكير المجرد) ما يلي:

(((...) اللغة التي خدمتني في التعبير عن مقصدي، عن رغبتي، عما أوصي به، عن رأيي، هذه اللغة التي أدّت مهمتها، سرعان ما تتلاشى بمجرد وصولها. لقد أطلقتها كيما تنعدم، كيما تتحول جذرياً إلى شيء آخر في أذهانكم؛ وسوف أدرك أني فهمت هذه الواقعة المتميزة التي تفيد بأن خطابي لم يعد موجوداً: لقد حلّ معناه محله بشكل كلي، أي لقد حلت صور، نوازع، ردود أفعال، أو أفعال تعود لكم، محله... يترتب على ذلك أن كمال هذا النوع من اللغة ـ التي تتمثل غايتها الوحيدة بكونها مفهومة ـ يكمن بشكل واضح في السهولة التي تتحول بها إلى شيء آخر تماماً)).

تمتلك الملفوظية الأدبية[2] قوة مختلفة تماماً. إذ ((لا يتعلق الأمر بإنجاز عملية ذات نهاية، بحيث تقع نهايتها في مكان ما ضمن الوسط المحيط بنا (...) فالشعر على النقيض من ذلك، لا يموت ليحيا: لقد نظم عمداً لكي ينبعث من رماده، وليصبح بشكل لا نهائي ما قد سبق أن كان))(1).

الملفوظية الأدبية، شأنها شأن طائر الفينيق[3]، يمكن أن تمارس قوتها ضمن عدد غير محدد من السياقات، لدى عدد غير محدود من الأشخاص.

القوة الأساسية التي تستند إليها (والتي لا تستبعد تواجد بواعث أخرى "غير أدبية") هي تلك المتعلقة بطريقة تقديمها الخاصة، بتفردها.

لا يمكن للملفوظية أن ترتبط بسلسلة وحيدة من الأحداث؛ ذلك أنها معدة لإعادة تحقق لا نهائي. إنها تقحم من ـ خلال كل قراءة ـ أفعالاً أخرى (أفعال كلام، أو غيرها) ضمن سريانها المكاني ـ الزماني. وهي بذلك تشترك

---

(2) الملفوظية: هي المنتج اللغوي بوصفه فعلاً محدداً يتم خلاله تحقق الجمل المنوطة بمتكلم معيّن، ضمن ظروف زمانية ومكانية بعينها.

(3) الفينيق: طائر أسطوري فريد من نوعه، يعيش ـ طبقاً للأسطورة ـ قروناً عدة، وعندما يحترق لا يلبث أن ينبعث من جديد من خلال رماده. (المترجم).

مع القوة الكائنة لكل من الطقوس واللعب. يكتب (ل. دوبريه) بصدد موضوع الطقوس:

((كل فعل، كل خبرة تتلاشى خلال زمانيتها الخاصة بها. إلا أن زمن الخبرة العادية ينصهر مع زمن خبرات أخرى فيكونان معاً خبرتنا المشتركة للزمان. تقاوم الطقوس هذه الزمانية بخبرات أخرى))(2).

إن خاصية غياب الزمانية نفسها تميز اللعب ـ كما يلاحظ (ر. كايوا) حيث يقول: (((...) اللعب هو ـ أساساً ـ انشغال منفصل، معزول بعناية عن باقي الوجود، ويتم إنجازه ـ عموماً ـ ضمن حدود زمانية ومكانية محددة))(3).

يظهر (فعل الإنجاز) الأدبي ـ إذاً ـ بوصفه ملفوظية متحررة من زمانية مقيدة، مع استمرارية الأفعال الأخرى، مثلها في ذلك مثل الطقوس واللعب.

تتدخل زمنية نوعية فتضع بين قوسين مجرى الأحداث الخاضعة لتأثير الزمان.

إذا كان صحيحا بأن الملفوظية الأدبية ـ بوصفها كذلك ـ ودون الأخذ بالاعتبار مظاهر محتملة مكملة لها، تتملص من الاندماج الاستبدالي خلال سريان أفعال أخرى، فذلك لأنها تكون ـ بالأحرى ـ أيقونة لأحد أفعال اللغة[4] بدلاً من الفعل بالمعنى الشائع للكلمة.

فبدلاً من التدخل ومن ثم التلاشي، تضاعف الملفوظية الأدبية الأحداث اللغوية وفق صيغة: التشابه والاختلاف.

إن قوة فعل الإنجاز الأدبي ليست هي التوكيد، الوعد، أو الطلب، بل هي إنتاج بنيات تقول التوكيد، الوعد، الطلب.

إنها تتكون ـ بوجه الإجمال ـ من اقتراح أنموذج لما يمكن أن يفعل (يقال ـ يحتفظ له، يلمح إليه، يقرر، ...) خلال الكلام.

عندما نقول: إن الكاتب يقترح أنموذجاً أيقونياً، فنحن لا ننوي إصدار حكم مسبق حول إخلاصه.

---

[4] العلامة الأيقونية (مثلاً: مخطط مدينة ما) تشابه ـ طبقاً للتمييز السيميائي عن (بيرس) ـ الشيء الذي تشير إليه. بينما يرتبط (الرمز) بالشيء المرموز إليه خلال تواضع محدد (مثلاً: الرموز الجبرية). في حين يرتبط المؤشر بموضوعه بواسطة تقارب زماني ـ مكاني (مثلاً: ميزان الحرارة). (المؤلف).

نحن نقول فقط: إن خطابه ـ بوصفه عملاً أدبياً ـ يخضع بالمقام الأول إلى شرط القبول الشكلي.

يفترض بالفعل [الأدبي] أن يكون مثيراً للاهتمام بذاته، بوصفه موضوعاً (وليس غاية) للاتصال.

إنه يقدم بوصفه موضوعاً جديراً بالقراءة خارج السياق الذي أنتج فيه، وضمن عدد غير محدد من سياقات التلقي، بغض النظر عن أية "شروط تحضيرية" أو غيرها (سيرل، 1969 ـ الترجمة الفرنسية، 1972)، من تلك التي تدير نجاح الأفعال الأخرى.

فعل التأثير بالقول

تمّ إسناد تأثيرات متعددة إلى الملفوظية الأدبية عبر التاريخ، سواء أذهب بنا بالتفكير إلى "التطهير" في التراجيديا الإغريقية، أو إلى صيغة (هوراس)، أو إلى رغبة (مالارميه) في إعطاء "معنى أكثر نقاء للكلمات" أو إلى وظيفة اليقظة النقدية لدى (بريخت).

إن ما هو مشترك بين كل هذه المفاهيم، المختلفة جداً في الظاهر، وما يؤكد صلة القربى بين الأدب والطقوس واللعب، إنما هو عدم تحديد هدف محدد للتغيير في النص الأدبي يتناول ـ في لحظة ما وفي مكان ما ـ العلاقات الاجتماعية أو غيرها من العلاقات.

إنما إثارة رد فعل تقييمي، بالأحرى، (فان ديجك 1976، 1981) بالمقارنة مع النص نفسه، وربما من خلاله، بالمقارنة مع "العالم" الممثل في النص.

إن نصاً أدبياً ما لا يهدف إلى إثارة إجابة مباشرة خلال تسلسل الأحداث، بل إلى إثارة إجابة (بالقبول أو بالرفض، بالتحليل أو بالانفعال، الخ). إزاء نموذج فعل أو أفعال اللغة التي يقترحها. نحن نميز متبعين (بانج 1983، 159-160) بين ثلاثة أنماط كبرى لأفعال التشكيل الأدبي القادرة على إثارة رد فعل تقييمي [وذلك على النحو التالي]:

-((في البداية، يمكن لعملية التشكيل الأدبي أن تجعل نماذج الواقع المقبول إشكالية (...) إذ يبتكر الأدب، نماذج بديلة للعالم: نماذج خيالية، عجائبية، مضحكة، أو نماذج تصحيحية: هجائية، أو نماذج مطابقة: تمجيدية، واقعية، الخ)).

- يمكن للتشكيل الأدبي أن يتلاعب بأداة الاتصال، اللغة، بقواعد تركيبها، بالشروط التداولية لاستخدامها)).
- ((أخيرا، يمكن للتشكيل الأدبي أن يتصرف بالمضطلعين بالاتصال، أو يتصرف بقيمهم ومعاييرهم، أو بكينونتهم ذاتها (...) وكذلك بعلاقاتهم الذاتية المتبادلة)).

الوظيفة التشكيلية واحدة من خصائص العلامات الأيقونية. لقد لاحظ (بيرس) سابقاً أن ما يلاحظ إنما هو الأيقونة عوضاً عمّا تمثله. إنها تكوّن بديلاً ممتازا عن موضوعها، وذلك للحكم عليه أو لاختباره:

((لأن إحدى الخصائص الكبرى المميزة للأيقونة تكمن في أنه يمكن اكتشاف حقائق أخرى تتعلق بموضوعها غير تلك التي تكفي لتحديد بنيتها، وذلك من خلال الملاحظة المباشرة لها)). (بيرس 1979، 150).

يمكن للأيقونة أو للأنموذج أن تتصرفا مثلاً، بوصفهما بؤرة تركيز، تعزل بعض الأجزاء، أو بعض المظاهر لتركيز الانتباه عليها.

تتقبل الأيقونة - فضلاً عن ذلك - تداولات لا يمكن أن تخضع لها - دائماً - الموضوع ذاته في واقعه المحسوس، أو في وظيفته العملية: يمكن تبسيط أو تعقيد، إلغاء أو إضافة، استبدال أو قلب العناصر والعلاقات، أو إحداها [فقط]...

لا تتضمن العلامة الأيقونة بالضرورة، إعادة تمثيل، أو إعادة إنتاج (لنتأمل مخطط المهندس) بل [نفترض] بالتأكيد تشكيلاً مسبقاً، ابتكارا مسبقاً، تشابهاً مسبقاً مع ذلك الذي لا يوجد بشكل موضوعي.

تسمح القيمة الممنوحة للنماذج المقترحة بالتمييز بين الوظيفة الطقسية والوظيفة اللعبية، فيقال: طبقاً لمفهوم الطقس (ج. طقوس) - إن وظيفة التشكيل الأدبي وظيفة طقسية عندما تتلقى النماذج قيمة معيارية، فتقيمها بوصفها مثالاً يُحتذى أو يجتنب على صعيد الفعل.

لكن - طبقاً لمفهوم اللعب - يمكن أن يقال عن الوظيفة أنها وظيفة لعبية عندما يكون للنماذج قيمة وصفية للاستكشاف المعرفي.

فعل القول:

يتميز فعل القول الأدبي - غالباً - بتدخل قواعد إضافية (كالوزن الشعري)، أو باختلافات [لغوية] بالمقارنة مع الاستعمال الدارج (كاستخدام

الماضي البسيط في السرد القصصي) لا تكفي هذه القواعد، بالتأكيد - لتحديد الأدبية؛ إذ إنها يمكن تتبنى ضمن أنماط أخرى من الخطاب، وتتنوع من عصر إلى آخر، ومن مدرسة إلى أخرى، ومن كاتب إلى آخر. على الرغم من ذلك، فإن أهميتها مضاعفة:

أ - فهي تسهم في توضيح أنموذج فعل القول، بوصفه كذلك، خارج أية وظيفة عملية.

ب - وهي تسمح بإنتاج مؤثرات دلالية متنوعة، وتسهم من خلال ذلك بعملية التشكيل [الأدبي].

يرجع تحليل صيغ بناء موضوع (فعل القول) - مهما كانت القواعد المتضمنة - إلى مناهج وتقنيات طورت في إطار كل من البلاغة، السيميائية والسرديات، الخ.

لذا فإننا لن نتأخر عندها، لكن من المهم الإشارة إلى الأهمية المزدوجة للمقاربة التداولية مقارنة مع هذه التحليلات.

فمن جهة، تسمح التداولية، غالباً، بتحديد موضع التحليلات المطورة في إطار نظريات أخرى، وكذا بتوضيحها أو إكمالها. يتعلق الأمر هنا بعمل قد بدأ للتو، إلا أن نتائجه واعدة، وبخاصة عند (دكرو، 1984): إعادة تحديد مفهوم "البوليفونية" تطبيق على السرديات، ومنظورات جديدة حول بعض مجازات البلاغة، الخ.

ومن جهة أخرى، من المهم أن نلاحظ بأن كل التحليلات المعنية (حتى مبدأ تفسير النصوص نفسه) تستجيب، في الواقع، لتوجيه تداولي.

بما أن الملفوظية الأدبية لا تستهدف [إحداث] تغيير مباشر في العلاقات الاجتماعية أو غيرها، تلك التي تصل بين المرسل والمتلقين، فإن ما ينتج عن (فعل القول) يكرّس نفسه - كما قلنا آنفاً - بوصفه موضوعاً، أنموذجاً، علينا فحصه، علينا تقييمه.

هذا يعني أن الملفوظ الأدبي شيء مغلق: غير مصمم ليخترق باتجاه إدراك مقصد ما قد يعبر عن نفسه من خلال علامات (لغوية أو ما سواها) معادلة له بهذا المقدار أو ذاك.

لكنه مصمم ليستوقف النظر بواسطة مزاياه الخاصة به، وبواسطة نيته المتضمنة - بالمقام الأول - حسن عرضه للأنموذج المقترح(4).

تمنح التعاليم التداولية المؤسسة للتحليل الأدبي خطوة خاصة لـ(مبدأ التعاون) ذلك الذي يدير حسب غرايس (1975- الترجمة الفرنسية 1979). تبادلا أقصى للمعلومات.

يضاف إلى هذا المبدأ (المستند - هو ذاته - إلى فعل التأثير بالقول) (قواعد) ذات بعد متصل بـ(فعل القول).

تتعلق هذه القواعد بأنساق (الكمية): (عدم الإفراط أو التفريط في القول)، (الكيفية): ("أن تكون مساهمتك ذات صدقية")، (العلاقة): ("تكلم بصدد الموضوع المقصود")، (الشكلية): ("كن واضحاً").

حقاً إن هذه القواعد لا تحترم - دائماً - خلال الاستعمال العادي [للغة]. ويمكن لذلك أن يحدث بسبب عدم الكفاءة، عدم الانتباه، الخطأ، أو بسبب رفض التعاون المقصود.

إلا أنه من الممكن أيضاً أن لا تؤدي تجاوزات ظاهرة لقاعدة محددة إلى الإضرار (عرضاً أو عمداً) بمبدأ التعاون: إنها تتم بشكل يتمكن فيه المتلقي من المواءمة - ضمنياً - بين الاختراق الظاهر والاحترام الحقيقي للتعاون.

ليس من الصعب العثور - في الأدب - على كل التجاوزات الممكنة بالمقارنة مع كل القواعد. الحال، أن المتلقي لنص أدبي ما سيكون لديه ميل للبحث في تفسير كل اختراق ممكن بوصفه تضميناً مقصوداً، بوصفه تجاوزاً ظاهرياً فحسب، يتوضع ضمن توافق تعاوني عميق، وذلك بتوظيف شرط حسن العرض، وتوظيف قيمة الأنموذج الواجب تقييمه.

إن مبدأ التعاون في الأدب، وفق عبارات (برات، 1977، 215)، هو مبدأ بالغ الحماية، أو يفترض أن يكون كذلك.

أو كما يكتب (فان ديجك، 1976، 49): ((بينما يبدو المؤلف حراً (...) في تحديد بناء ملفوظه، فإن القارئ هو المُطالب بالتعاون بالشكل الأقصى (...) ينتظر منه أن يتعرّف على معلومة بنائية إضافية (البحر الشعري، بنية إحدى القصص مثلاً)، وكذلك أن يقدم تفسيرات جديدة، وأن يفترض فرضيات، أو مقولات إن أمكن(...)،)).

ضمن هذه الشروط، وبناء على أنه ليس هناك من تفاعل "عملي" بين المؤلف والقارئ، فإنه يتوجب على هذا الأخير أن يبني موضوعاً لغوياً - ومن هنا بالذات - أن يبني عالماً محتمل [الوجود]. يقترح (فان ديجك) أن نحل - في حالة الأدب - "مبدأ البناء" محل "مبدأ التعاون".

نحن نلامس هنا مشكلات سبق أن عولجت بعمق - على أساس تداولي - غالباً - ضمن الدراسات التي تتناول عملية التلقي.

ملاحظة:

يشغل النص المترجم الفصل الرابع من كتاب:

HALLYN (Fernand), ((Pragmatigue)),In: DELCROIX (M).
HALLYN (F), Methodes du texte, Introduction aux etudes.
Litteraires, Paris, Duculot, 1987, PP. 65-71

الهوامش:

1- P.VALERY, Oeuvres, Paris, Gallimard, 1965, tI, pp.1330-1331.
2- L.DUPRE, "Ritual, the Sacralization of Time", dans Taal,mythe enreligie, Huldeboek Roges Thibou, Gand Communication Coguition, 1986, p. 181.
3- R.CAILLOIS, les jeux et les homes, Paris, Gallimerd, 1967, p.37.
4- Ch.MORRIS, Signification and significance, Combridge (Mss) M.I.T.Press, 1964, p.69.

□□

الحبكة، عظام القصة [1]

بقلم: بام كونراد

ت: نازك ضمرة

كل قصة تبدأ بسؤال إجابته نعم أو لا في أوج الحدث

المشاهد الأولى للقصة

ظلت الكتابة سهلة عليّ دائماً، والمفردات المناسبة تبدو وكأنها تنساب من رؤوس أصابعي، ترفعني لعلو لا يصدق من الفرح الخلاق، ففي ساعة هدوء واحدة أستطيع أن أستحدث جواً خريفياً. أوراق جافة تطيّرها دوامة هوائية، وسحب متفرقة تتراكم في السماء، وفي هذا المشهد أستحضر شخصاً. امرأة حامل تمسك جوزة بلوط في يدها المكفّفة. بعدها أبدأ باللعب على تلك العناصر في مزج متناغم، لأجعلها ثرية بالمعنى، أنسج حواراً ساخناً ومثيراً للمشاعر بين المرأة الحامل وبين زوجها، بحيث أجعل القارئ ينشج أثناء قراءته صفحات القصة.

المحاولات الأولى

لكن والحبكة؟ لننسها حالياً، فتلك لم يسبق أن كانت سهلة عليّ، فعندما بدأت محاولاتي في الكتابة، كل ما كنت قادراً على أدائه كانت قفشات قصيرة، أو لقطات ذات معنى للحياة، لكنها مثل كومة من قطع قماش ملونة، لا تكفي لصنع لحاف، حتى أن أفكار قصتي لا تنتظم لتكون قصة ذات مغزى متكامل، ولكن لحماسي وإصراري على أن أكون كاتبة في المستقبل، عمدت إلى البحث والتنقيب، لاكتشاف سر ذلك الشيء المحير، والذي يسمونه (الحبكة).

---

[1] المقال منشور في مجلة (الكاتب) الأمريكية عدد شهر يناير كانون ثاني 1996.

كتاب الرواية وكتاب المسرحيات يفهمون الحبكة أفضل من أي فرد آخر

انتسبت إلى ورشات عمل ودورات، حضرت مؤتمرات وندوات أدبية، وكلما وردت كلمة (حبكة) دونت ملخصات وخربشات مستعجلة، وبعصبية شديدة، وفي النتيجة اكتشفت أن كتاب الرواية وكتاب المسرحيات يفهمون الحبكة أفضل من أي فرد آخر. وكان ذلك في دورة حضرتها حول الكتابة للمسرح، حيث تفهمت أفضل أداة كان المفروض في أن أتعلمها من قبل، وتعود الفكرة في تاريخها إلى أيام ارسطاطاليس، وكانت تدعى وقتها (السؤال الدرامي الرئيس) [1] أو كما اختصرها (س د ر MDQ)، وهي مفهومة سهلة، بحيث أن كاتب محاضر الجلسات يعرفها، ومخطط رواية محكمة البناء يعرفها، وشيكسبير عرفها، ورواة الحكايات الأولين عرفوها أثناء جلساتهم الهادئة حول نار متوهجة في ليلة باردة، أقول إنها سهلة، وكل قصة تبدأ بسؤال تجيبه ب (نعم) أو (لا) في النتيجة، بسيطة، بسيطة إطلاقاً.

مكونات القصة

فعندما تبدأ فكرة قصة بالتوالد في عقلي، أفكر بالشخوص، ثم بالترتيب، فالإطار الزمني، ثم الفترة الزمنية، فالأسلوب ثم الثيمة.

لكنني عرفت أنه قبل أن أتمكن من التفكير في السؤال الدرامي الرئيس MDQ فلن يكون للقصة إطار، ولا هيكل عظمي لتعليق أشيائي الأخرى عليه، وبتعبير آخر، ما لم أبدأ بالسؤال الدرامي الرئيس فلا أكون قد بدأت حتى بكتابة قصتي.

تأمل التفاصيل الأولى أو تخيلها

والآن دعنا نعود للوراء ثانية، ولنقل أنني أريد أن أكتب قصة عن المرأة الحامل وجوزة البلوط، أفكر فيها كثيراً، أنظر ماذا ترتدي، وحتى نوع المدمّة [2] التي تستعملها، أرى زوجها قرب الجدار يحرق أوراق الأشجار، ثم أبدأ

---

(1) Major Dramatic Question (MDQ)

(2) المدمة أداة زراعية ذات أسنان لتسوية الأرض أو لجمع العشب والقش المقصوص، والكلمة

بمساءلة نفسي؛ (ما هو السؤال الدرامي الرئيس هنا؟) إنه بالنسبة لي مثل وضع حبوب الذرة (لعمل البوشار . كورن فليكس) على نار ضعيفة، إفعل ذلك وانتظر، ثم هز المقلاة بصبر، امرأة حامل وجوزة بلوط، أتعجب ما الذي قد يجري بينها وبين زوجها، أتساءل إن كان لهم أطفال من قبل، وكم شهراً مضى على حملها، وأتساءل إن كانت تلاحظ كم يشبه بطنها حبة جوزة البلوط؟ ومدى احتوائه على احتمال غير مؤكد. ها ههنا، ربما هذا هو سؤالي الدرامي الرئيس، هل تعلم تلك المرأة كم هي قوية جداً؟ وكيف؟ هل بقوة جوزة البلوط المكتترة، مع احتمال نمائها من عدمه.

حسناً هذا يكفيني، إذاً تخلقت عندي عظام قصتي، الهيكل الأساس، لكن ذاك (الحيوان) [1] قال إن القصة أكثر من عظام، ولا بد أن يكون لها عضلات ودم وأعضاء أخرى وطاقة، بعدها تبدأ عناصر الحبكة في العمل، وكلنا نعرف ضرورة ما يلي للقصة أو الرواية

1. توتر. 2. صراع أو خلاف.

3. مفارقة أو تناقض 4. تعقيدات وأحياناً عوائق. وعند هذه المرحلة فأنا على استعداد لتناول عنصر واحد في كل مرة، وأول ما أقوم به هو الجلوس أمام آلة الكتابة، والتفكر فيم يعني كل عنصر من العناصر السابقة لهذه القصة بالذات.

التوتر مشكلة لا بد من حلها، وهو الذي يجعلنا نصر على أسناننا أو نرتعش

وبمرور السنوات توصلت لتعريفات خاصة بي لتلك العناصر، وكمنافذ للنظر إلى تلك الطاقات التي يمكن أن تساعدني لتطوير فكرتي للمرحلة التالية. عرفت أن أرى التوتر على أنه الحالة التي تتواجد مع بداية القصة، وبذا أمعن النظر في التوتر، وأثناء كتابتي لقصة سابقة اكتشفت ضرورة انضمام شخصية معمَّرة جداً، وبها حاجة ماسة لإبلاغ أحفادها قصة عن

الدارجة الاستعمال في المشرق العربي كلمة (مشط للأرض).

[1] كلمة (الحيوان) قصدت بها الكاتبة المحاضر أو الملقن أو الذي كان يشرح لها عن فنيات كتابة القصة، وهو أسلوب دارج في أمريكا، مسبة غير ذامة ولا مذمومة، ولا تعني تحقيراً أو تقليلاً من شأن المحاضر في مثل هذا الموقف.

حياتها قبل موتها، وفي قصة أخرى كانت الشخصية عبارة عن فتاة شابة، أحبت والدها، ولاحظت أن أمها المطلقة التي تعيش معها، بدأت ترافق شخصاً آخر، فالتوتر هو الذي يجعلنا نصرّ على أسناننا في منامنا، إنه الارتعاش الذي يصيبنا ونحن نقرأ قصة تشدّ اهتمامنا.

تأمل ملامح أطراف النزاع أو الوفاق في حالة الصراع

وعودة إلى المرأة الحامل وهي تلم أوراق الشجر، وزوجها يحرق تلك الأوراق، أرى الهمّ على وجهه، والاضطراب في يديه وهو يدفع أوراق الشجر ببطء إلى النار، أسمع تنهيدتها، أبدأ بمعرفة أنها سبق وحملت حملاً فاشلاً، وحملها الحالي كان غير محدد المعالم بالنسبة لها وله كذلك، وهما لا يحدثان بعضهما عنه، وهنا يكمن التوتر. بعدها أنتقل إلى الصراع.

وأعتقد أن الصراع هو نتيجة احتكاك بين الأحوال الحالية وبين حاجة ماسة للشخص الرئيس، وفي أحد كتبي عاشت طفلة في مناطق سهول البريري، تريد أن تقرأ الكتب التي يملكها جيرانها، وكان ذلك الجار يضعف بسبب جنون أو شعور بالعزلة، فيصبح الأمر هنا أشد صعوبة على الطفلة كي تذهب لطلب استعارة الكتب، وفي رواية أخرى كتبت عن امرأة تحاول أن تقنع رجلاً للبقاء معها، لكنه شاب ومراوغ، وهي ليست متأكدة من نفسها، وخاصة في أمور الحب.

انجلاء الصراع أو انتهاؤه

وعودة ثانية إلى الزوجين اللذين يمشطان أوراق الشجر لحرقها، أتذكر، أتذكر أوقاتاً عشت فيها مع زوجين أصبح الصراع بينهما واضحاً جداً لمن هم حولهم، مع أنه لم يكن ظاهراً في البداية، وعلى مَ كان الصراع؟ وبالتدريج ثبت ذلك الخلاف ثم تكشفت بعض أسبابه، وعرف الخارجون ماذا يجري، ومن هو الذي يحصل على ما يريد منهما، وفي حالة الزوجين اللذين في قصتنا، أحسّ أنه لا بد أن يسافر بعيداً لمدة طويلة نسبياً في عمل ما، وهي لا تريد أن يتركها لأنها تخشى أن لا يعود لها وقت وضع الطفل.

بروز المفارقة

وهنا تظهر المفارقة. إن الازدواجية والتضارب في الطبيعة البشرية يمكن أن تحرك أحداثاً عظيمة من المفارقات، وخاصة وأن درجة ما من التناقض مخلوقة في كل إنسان، وكل شخص، وحتى أكثر زوجين حباً لبعضهما، ففي بعض الأوقات نعجب كيف تصبح حياتهما إذا اختفى أحدهما فجأة بطريقة ما؟ ولو دون ألم، فربما يكون الرجل الذي يدفع العشب وورق الشجر للنار ممزقاً، لأن عليه أن يسافر بعيداً في رحلة مهمة من أجل العمل، وفي نفس الوقت يريد أن يبقى مقيماً مع زوجته ليحضر ولادة الطفل، ولكنه مسرور في الواقع لأنه دعى للذهاب بعيداً، لكنه خائف لأنه يحبها، وهكذا فأنا أراه أنه على وشك اتخاذ قرار، أو مكاشفة ما، هي تريد، وتريد، وهو يريد ولا يريد.

زيادة الهموم والتعقيدات، وزيادة التكثيف معاً

بعد ذلك أنتقل إلى التعقيدات أو العوائق، ففي كتابة القصة القصيرة، أميل للتفكير في التعقيدات لا العوائق، لأن التعقيدات بالنسبة لي تبدو أخف وألطف، أكثر حساسية، وتتطلب فكراً أعمق وعناية، بينما العوائق فأراها أثقل، جامدة زلقة صعبة على التسلق، أوغاد يقتلون أو قوى للقهر. لكن التعقيدات والعوائق كلتيهما عناصر تدخل في القصة لإعلاء طاقة القصة، إنها حواجز طريق وضعت لتعيق الشخصية الأساس من وصولها لما تريد، واعتماداً على عمق وحجم قصتي، فيمكن أن تكون تلك التعقيدات مجرد تطور حوار بسيط، أو قنابل زمنية فعلية، أي أن كليهما يهاجم، صعوداً للقمة، ومن ثم لحل يضعانه كلاهما، فبالنسبة لي فأرى أنها فكرة جيدة لتنظيم العوائق لزيادة التكثيف والحدة، وأعلم أن التغلب على كل تعقيد أو عائق سيضع شخصيتي الأساسية أقرب إلى تلبية حاجته أو حاجتها.

وعند كتابة قصة حياة صعبة في القرن التاسع عشر، في براري نبراسكا، بدأت بعمل قائمة بجميع الأشياء التي قد تحدث سوءاً لأي شخصية تعيش في تلك السهول من أصغر ضرر غير مريح إلى حد المآسي وبدت قائمتي التي

أعددتها كما يلي: 1. عدم وجود كتب 2. ضرورة جمع روث البقر الجاف 3. ضرورة إحضار الماء من أماكن بعيدة 4. أفاعي 5. أمطار غزيرة 6. عزلة 7. مصائب الجراد 8. أعاصير 9. حرائق في الغابات 10. عداوات الهنود الحمر 11. الخوف 12. الموت.

لا بد من فكرة بارعة أو مفاجئة

وعودة إلى الزوجين اللذين يحرقان ورق الشجر في قصتي، ما الذي يمنع شخصيتي الأساس، والتي هي المرأة الحامل، من الحصول على ما تريد، وهو بقاء زوجها معها عند ساعات وضع الطفل، فلا بد من فكرة بارعة أو مفاجئة، خاصة وأنه محتاج للسفر في رحلة عمل. وفي ظل إمكانية عدم الاهتمام برغباتها وحاجتها، وخوفه شخصياً من الولادة، واعتباره داخل نفسه أنه قد لا يعود ثانية. [1]

نفور بعض الكتاب من التخطيط للقصة أو من هيكلة الحبكة

قد يقلق بعض الكتاب حول زيادة التخطيط لقصة ما، خوفاً من أن وضع خطوط رئيسية أو ملخص للحبكة قد يحرمها من العفوية والتلقائية، ولكن بعد مرور السنوات في مهنة تعلم فن الكتابة اكتشفت أن أكثر شيء تافه يمكن أن تفعله هو محاولة إقناع ذلك النوع من الكتاب بأن الحبكة الموضوعة مقدماً يمكن أن تكون مفيدة، وأكثر ما استطعت قوله، بعد إنجاز قراءة قصصهم هو الإشارة إلى السؤال الدرامي الرئيس، التوتر، وبعدها استطاعوا إنجاز ما أرادوا بالحدس والبديهة.

---

[1] حسب التراث الغربي والمفاهيم المتعارف عليها وخاصة في أمريكا، حتى لو كان كلا الزوجين متفاهمين متحابين، ثم اضطرت الظروف أحدهما أو كليهما السفر بعيداً لمدة تزيد عن الستة شهور مثلاً وحتى لو لم يكن بينهما خلافات جوهرية، فإن كلاً منهما سيتخذ خليلاً يملأ فراغ المسافر وبصمت ربما، كتراث مقبول، وقد تعود المياه إلى مجاريها أو لا تعود، فيترسخ الوضع الجديد بزواج أو الاقتصار على المصاحبة لسنوات أو لبقية العمر.

البديهة لا تكفي

لكن البديهة لا تساعدني كثيراً وأنا أحبك قصة، وأميل إلى الظن أنه لا يمكن الاعتماد عليها مائة في المائة حتى بالنسبة للأفراد الذي يعدونها الأساس. إنني كاتبة مقتصدة، وأكره إضاعة أي شيء، كنتيجة لذلك لم أشعر أبداً أنني (فكرت أكثر مما يجب) للقصة، أو أن متعة الاكتشاف قد زالت، ولأنه وحتى لو فكرت بعناية في الخلفية والاتجاه العام الذي قد تأخذه القصة، ولا يوجد لديّ فكرة عن شخصيتي روايتي التي نحن بصددها، ماذا سيقول كل منهما للآخر، وربما سيحضر أحد الجيران ويقول شيئاً ما لهما حول الحرق وتلوث البيئة، وربما يقرران زراعة جوزة البلوط سوياً، أو ربما لا تخبره أبداً بأنها وجدت جوزة بلوط، ولا أكون قادرة على معرفة ما سيجري حتى أبدأ بالكتابة الفعلية.

قرار اتخاذ القصة لشكلها النهائي يأتي أثناء كتابتها، وبعد قضاء وقت أطول مع شخوص القصة للتعرف عليهم جيداً

والشيء الوحيد المؤكد بالنسبة لي هو أنني أحب القصص التي أقرؤها، وبالتالي القصص التي أكتبها، والتي تعيد تشكيل الحياة، ولذا فسؤالي الدرامي الرئيس ستكون إجابته دائماً ب (نعم) في الذروة، فالمرأة الحامل سوف تتحقق في الغالب كم هي قوية، وسوف ترى ذلك مثل جوزة البلوط أنها ناضجة مع احتمال: هل سيلغي زوجها رحلته ويبقى معها؟ هل سيغادر؟ سأكتشف هذه الأمور عندما أتقدم في كتابتي، وبعد قضاء وقت أطول مع هذين الزوجين، أنمو بعدها لدرجة أن أعرفهما جيداً، وأتأكد كم يشبهانني في مخاوفهما وفي تناقضاتهما.

الشعور بالرضا من نفسك ومن عملك

هذه المرحلة من الحبكة، كما يمكنك أن تتصور لا تتأتى في جلسة واحدة، بل قد تأخذ ساعات عدة أحياناً، ثم بضعة جالونات من القهوة، أو تمشية (مشوار) بصحبة الكلب، أو اتصالاً هاتفياً أو ربما تحتاج إلى شهور، وغالباً ما يظهر لي أن تسعين في المائة من الكتابة تفكير، و10٪ كتابات

متعجلة، أو خربشات. وبما أنني شبهت حبك القصص والروايات كدارسي العصر الحجري (باليونتولوجيست) بأنها عظم محيّر، أخيراً أستطيع القول إن الحبكة تأتيني بسهولة مع شعور بالرضا بلا حدود.

أما بالنسبة للقراء فسواء كانوا من نوع إنسان الكهف الأول يجتمعون أو يلتقون حول النار، أو كانوا متحضرين يستخدمون وسائل المواصلات الحديثة كثيراً في حياتهم، ويبدأون بقراءة رواياتنا في قطار الساعة الخامسة وخمس وخمسين دقيقة صباحاً، ببساطة لا نكتفي بإثارة القراء إلى حد الدموع، فالحبكة هي أعمق من ذلك، كم هي شيء غامض، وكم تشعرك بالرضا لدرجة أنه لكي تتقن فن الحبكة عليك خلق عالم تجعل فيه شخوصنا وتصرفاتهم وحواراتهم لا يمكن نسيانها.

□□

قصائد مختارة من الشعر الفنلندي الحديث

غرفة بلا جدران

للشاعر: بوكاربلان

ت: عز الدين محمود

الترجمة الإنجليزية للشاعرة: آن بورن

بوكاريلان واحد من شعراء فنلندا الرواد، يكتب بالفنلندية السويدية، ولد عام 1926 من أبٍ يعمل موظف بنك. ظهر أول كتاب أشعار له في عام 1946. ونال درجة الدكتوراه عام 1960. كتبَ منذ ذلك الوقت أربعة عشر مجلداً شعرياً، علاوة على كونه روائياً ومسرحياً وكاتب مقالة وناقداً. كما أنه يكتب للأطفال. وقد ترجمت أعماله إلى الفنلندية والدانمركية والنرويجية والألمانية والإنجليزية والبولونية والسلوفاكية والفرنسية. لكن هذا الكتاب هو أول طبعة كاملة لشعر كاريلان تصدر بالإنكليزية.

في عام 1980 مُنح كاريلان. مع بعض المميزين الآخرين، درجة الأستاذية لخمس سنوات من قبل لجنة الدولة الفنلندية للآداب.

آن بورن: مترجمة وكاتبة وشاعرة واسعة الشهرة، نالت درجة الماجستير في الفنون في اللغة الإنجليزية والآداب من جامعة كوبن هاجن، ودرجة البكالوريوس في الآداب من جامعة أكسفورد.

ترجماتها المرهفة لشعر كاريلان نشرت سابقاً في الكثير من المجلات والدوريات.

لمحة عن الأدب الفنلندي من مقدمة الطبعة الإنجليزية:

فنلندا . البلد الاسكندنافي الأبعد عن بريطانيا يمتلك، مثل كندا، ثقافة ثنائية اللغة. فاللغة الفنلندية تنتمي إلى عائلة اللغات الفنلندية الأوغرية التي تشمل الفنلندية الهنغارية وحوالي عشر لغات أخرى محكية في

دول الاتحاد السوفيتي السابق. وهذه بدورها مختلفة كلياً عن اللغات الاسكندنافية. لكن نظراً لأن فنلندا ظلت جزءاً من السويد طوال ستة قرون، فإن السويدية كانت اللغة الرسمية، ولغة معظم الأدب المكتوب حتى النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وبالتالي فإن التنوع المحكي والمكتوب في فنلندا يصطلح عليه الآن بالفنلندي السويدي.

وعلاوة على الشعر الشعبي في فنلندا والذي انبثقت منه ملحمة "كالفالا" فإن الأدب قد تنامى وازدهر عبر القرن الماضي بالفنلندية السويدية؛ إذ شهدت نهاية القرن العشرين ازدهاراً في كل أجناسه وفي شهر أكتوبر من عام 1985 شارك عدد من الشعراء الفنلنديين في مهرجان فنلندي للمجتمع الشعري بلندن وكان من بينهم بوكاريلان مصنفا كأعظم شاعر يكتب في فنلندا حاليا. وهو مقروء بنجاح كبير في أمريكا. وقد نشر منذ مجلده الأول عام 1946 وعلى مدار ثلاثين عاما ما يزيد على اثنتي عشرة مجموعة ومختارات شعرية. كما كتب قصصاً قصيرة وروايات وتمثيلية وكتب أطفال، علاوة على أعمال كثيرة قدمها للراديو والتلفزيون.

نشرت قصائد عديدة لكاريلان مترجمة في المجلات والمختارات الشعرية، لكن هذه هي أول مجموعة كاملة له بالإنكليزية. ورغم اعتراف كاريلان بالتأثيرات الأولى لجورج تراكل والكاتبين الفرنسيين جاكوب والوار، وبالدرجة الأولى والاس ستيفنسن، إلا أن شعره يظل ذا أصالة فريدة.

وكما يفعل الشاعر الفاروري[1] وليم هانيسن، فإن كاريلان يستمد الكثير من إلهامه من الطبيعة، من حضور شتائها الشمالي القاسي، ومن سمات ربيعها وصيفها اللطيفين. إن الطبيعة بالنسبة إليه هي مجاز اللغة، وبالتالي فهي لغة بذاتها.

وفي مقالة له نشرت بترجمة إنجليزية في أيار 1984 يصف كاريلان ما الذي يعنيه هذا في سياق كتاباته: "المشهد حيّز شاسع. حيزّ اللغة هذا يوجد داخل كلّ منا، غير مُعبرٍ عنه بدرجة تزيد أو تنقص".

---

[1] نسبة إلى أرخبيل فارو Faero الدانمركي في المحيط الأطلسي شمالي اسكتلندا.

هنالك مشهد للعالم، وللمكان الذي يوجد المرء فيه، ولحياته ذاتها، لزمنه وموته ولعقله وخياله. وتتداخل كل هذه التأثيرات في شعر كاريلان بتفاعل واعٍ لكل منهما ضمن توّحدٍ خفي غامض وبأسلوب موجز مجرد واضح وشكل مقتضب.

يكتب كاريلان بجمالية غنائية مرهفة عن جوهر التجربة الإنسانية. وتحت جزئيات السطح الخادع ببساطته تكمن عوالم أبدية: أصداء ناعمة، أسرار وأحزان إشارات ونواقيس خطر.

قصائد عديدة ارتكزت على العالم الطبيعي، وقصائد عديدة أخرى هي عوالم باطنية سواء كانت تتمعن في مغزى تلك الفضاءات التي تبدو ظاهريا واضحة المعالم كما في "تأمل بعض الأساتذة الفلمنكيين القدامى" أو كانت تستعيد مشاعر وارهاصات بيوت الطفولة كما في سلسلة قصائد "الفناء".

في عالم كاريلان نجد أن المساء الاعتيادي للحياة اليومية، ببساطته وهدوئه، بمآسيه ونعمه، لا يقلّ تناغماً واثارة للتأمل عن النظام الكوني ذاته.

فالمرأة العجوز على الشاطئ منحنية فوق الدلو هي نموذج بدئي تم تصويره بالحد الأدنى من الزخرف.

من مجموعة تحولات المشهد 1957 نقطة انطلاق

نقطة انطلاق

وحده. الذي مشى الدروب على متن سجيته
سامعاً. ملاحظاً من يعبرون.
وحيدٌ، مجرد وحيد
حيث لا صوت ولا يد كجمرة تلسع
سكينة الساعات. الدفاعات عن الحياة
وحده الذي مشى الدروب وحيداً
ودون أن تهجره الوحدة.
وحده يملك نقطة انطلاق...

موسيقا ناعمة

موسيقا ناعمة كحديث هادئ
والثلج يدّومُ عبر النافذة
والسكونُ بعد وجبةٍ
خبزٌ مهشمٌ ودم
مُشكلٌ كحلقةٍ من نار
عبر مسارب في عين
ارتّدت إلى الداخل حيث الكون

غريب

شخصٌ آخرٌ أنت في هذه المدينة
جادّات بأوراق من الصقيع
والوقت.
بعيدٌ خلف الشوارع الحجرية للحياة.
شبابك، خطاكِ
تراها جميعاً في الذاكرة،
كأنها بهائم ترنو إلى الربيع
تحت تيجان الخريف

تحولات المشهد

تحولات المشهد
نشوة نوم البحر صرخة قرب السرير
حيث كان الحب قد استيقظ لتوه.
مشهد أبدي
كتحلق السحب في الريح،
أصوات قبل أن يحصدها الموت
بشر، انسياق قطعان
والليل المتساقط صمتاً.

أبدية التقلبات المظلمة
للموجِ
متألقاً من خلال الدم
ممعناً فيك
أرى تلاعب وهم الضياع
والثقل الطافي لجبال تحترق.

مساء

مساء مع الشجرات الأربع
وريح.
مع الأختين. غيمة تمسك غيمة
تعبران
والوقت حين الكلمة
مُرَيّدةُ الأساس، تدور
كحجرٍ بيضوي ينزف
أو كقلبٍ
تحولت تخومه،
مشهدٌ دائم التحولِ
ورغم ذلك فهو دائماً عينه.

* * * *

مُكتَملْ

ضوءُ نهارٍ ساطعٌ يجيء
عبر النافذة، خريف
يحفزُ القيعان الشاسعة
وحينها، وفي إشراقة السكون
حقولنا تزخر،
تحلق الطيور، ومثل ماء النبع

تنهمر الأصوات عبر القبة الشفافة الوميض.
وفي الختام، اللقاء مع الصمت
نصبٌ، بلا حراك، كشجرة.

* * * *

من مجموعة "اليوم المعتدل" 1960

مشوار خريفي

رجلٌ يسير عبر الغابة
في يومٍ متبدّل الضياء
يلتقي القليل من الناس
يقف، يرقب السماء الخريفية.
إنه متجه إلى المقابر
ولا أحد يسير خلفه

* * * *

في فجرٍ حزيراني

في ذلك الفجرِ الحزيران مضى مجذفاً.
ولابساً، مشيكاً ربطة العنق،
ورافعاً سرواله
وعبر هدأة الخليج، يستدير
محدقاً وراءه.
هناك كانت الجزيرة، هناك زوجته،
وطفله ينام.
أشجار، والريحُ هناك تستريح.
وجاء أول النسيم في الصباح،
وانكسرت
مرآة ذاك الماء.

العشبُ الأصمّ

لا القلب يتفق مع حدوده
لا القصيدة مع الواقع،
ولا الواقع مع حلم الإله.
أيُ حوار هذا الذي يغيُرك،
مع ذلك، لا تتغير؟
لا تنقب بين العشب الأصمّ
نقب العشب الأصمّ

* * * *

امرأة عجوز وممر

وميضُ ضوءٍ فوق الحقول
لم نستطع تبيان مصدره. كل الأماكن السهول والغابات
تحت سماء ليلكية الزرقة. القصبات اليابسة
تشع كالذهب قرب المياه الراعشة.
على الشاطئ امرأة عجوز تنحني فوق دلو
تغيب عبر دوحة دون أن ترانا
نتابع المسير
في لبدء تعلمنا أن نتبع خطا العجوز،
لكن ممرها اختفى في الدوح
وبعدُ، جاءنا صوت القصب قبل أن تجيئنا الرياح
وفي الختام شاهدنا الوميض في السماء
يولد الضوء الذي يأتي من الظلام
ثم يمضي باسما.

* * * *

الجنود

مُتمرئينَ في زجاج النافذة المصلب
يعبرُ الجنودُ، يختفون
في المدينة التي تنغلق وراءهم
في داخل الجرح الذي
أبداً لا ينغلق

قُلْ لي

قُل لي قبل أن تغادرني
إن كان هذا السأم الذي أحسستُه
حتى خلال الليل
إن كان هذا العالم الذي لا ينام أبداً
يخطو
متحركاً تجاه ذات الغاية
قُلْ لي قبل أن تغادرني
إن كان ثمة ما قيل أو لم يُقِلْ
أنت يا من تعرف كل شيء ولا تجيب
على الأسئلة
فقط تتحرك فوق الحقول، كالطائر النذير،

* * * *

باكورة الصباح

باكورة الصباح، باكورة الأعشاب
هدأة الدروب، مزارع واسعة، مروج،
مسالك أليفة الظلال، ومزقٌ من ضوء
ونحن نتقاسم السكون، والخاطرَ العالِقَ في المكان.

* * * *

ليلٌ طويل

يوماً ما حين تكون التخوم بين الأمس
والغد
تغيّراً في الضوء، بالكاد نشعر به،
والشجرات تنتصب حراسا خلف النافذة.
مساءً ما في خريف عمرك، تزحف فيه موجة باردة
ببطء عبرك.
لا شيء تعرفه عن الظلمة التي تهمي
إنه الله يراقبك وأنت تحتضر
في ضوء القمر
حياتك التي تعيشها، مقاسة بهذا الليل،
بالغة القصر.

* * * *

من مجموعة "في حجرات مظلمة

في حجرات مضاءة" 1976

. 1 .

من فوق تلةٍ أرى بحراً فسيحاً.
تحت ضفاف الغيمة الظلماء.
سطحاً دائم التبدل
متحركاً رغم الثبات.
السطح كامل الصفاء
مقابل الظلام
وتمتمات الموج في تتابعٍ رتيب
وتحت هذا الفيض ظلمة
برودة وصمت.

* * * *

. 2 .

الأرضُ تظهر الوقار
لما تخبئ من موتى.
المسرح فائق البهجة، جماله فتان
والجذور الرزينة تجعل التاج براقاً

. 3 .

زهرة القنبيط سحابةٌ صلبة،
قوامُها دماغ.
كلُ زهيرة فرع من الأَصل.
تنمو ولا تُرى
مخبأة مخضرة الأوراق
تنتبج،
نافورة من أرض
رائحة خفيفة من سُمْ
كأنما عيونها عمياء
أو ملآنة بالدمع
لكنها ليست كما تبدو.

. 4 .

لست أنا مصباحاً يشع في الممرات التي توغل في الظلام
أنا الممرات التي توغل في الظلام
وأنت لست نافذة مفتوحة للراكضين في الدروب
أنت هذه الدروب
نحن لسنا البيت طافياً على الهواء، أدنى من الجسور
نحن البيت والهواء والجسور
نحن الحجرة والممرات والبيت
إننا الآن مدينة.

5

ليس الزمان ما يغيرنا
بل المكان: الغابة المنخفضة كأنها الوشاح
قاتماً يحيط بالمساء، حين كنا لم نزل أطفالاً.
والماء يصل إلى أقدامنا.
إنه الدرب الذي استطال خارجاً
وذاتها الأشجار والبيوت والبشر
ناظرين خارج النوافذ.
تلك النوافذ المكان، لا الزمان.
غرفة الأطفال، غرفة العشاق
حيث العصافير تطير، داخلة وخارجة
وغرفة لذلك الذي ينام، بخفة
حتى تنفس الموت بها لا يُسمَعْ.
الأثاث ذاته في الغرفة
الأغصان ذاتها. أمامها.
كما لو كانت الغرفة تحديقك.
الذي لا ينتهي.

من مجموعة "النهار إلى اختلاف" 1983

المعمرون

قابلناهم على الطريق المنحدر
أولئك المعمرون
منهكون، رغم الظل والبَرادْ.
كأنهم قد طلبوا السماح
أو أنهم لم يجرؤوا على الطلب
عيونهم مثبتة في القاع
يخشون السقوط
في السماء.

* * * *

مدار

وينهضون تاركين المائدة
ويخرجون عبرنا بعيداً
ويتركون فوق المائدة السراج
لنا... لننحني.. ونطفأه..
لكي. فقط. يظل ضوءٌ باهت من ثلج
وراء النوافذ الفارغة.

* * * *

المدينة

المدينة شبح يكبر فوق السهل المُشمسْ
في البدء بضعة معابر منذورة للآلهة
وعبر السنين دروب تتلوى وأقواس،
ساحات تهجع في القيلولة وتتضرّم في الصباحات.
غلالاتُ أنهار تجاوز أسواراً خرساء، وجسور
تسوّد بالعابرين.
كركرة للماء. أو لأصوات تعلو
في الغياض المقدسة، صرخات طيور وأطفال،
ومن الداخل شوارع تزخر وبيوت تضطرب
وليلٌ مقمرٌ وصمت.
وحدها الوادعة كتضرّعٍ، أغنيةُ النهر المحتضرة
وأنفاسه.
رعدة، وامتداد الشاطئ الموحل الذي يغوص
في الأبخرة المتماوجة. وفي الصباح
يلعب الأطفال ثانية في الهواء المنعش الوضاء.
وإبّان عصف الريح وتحت الجسور ترى
سرير النهر القاتم، فقاعات الغاز الرمادية

وتسمع أصداءً من الصدع الغائر.
بُطيئاً في الليل يتقدمُ السديمُ المُرعب
كل صُرخةٍ في النوم هي الأرض ترتعش
أما في وضح النهار فالهمهمات البشرية تعلو
على أجنحةٍ سعيدة بضرباتها السوداء.
ومع ذاك، أحياناً، وعند الجسور، تتسع الفجوات
مفتوحة إلى الأعماق.
وقتها تصعد الكهولة، تهوى أقرب إلى العدمية الأولى
والغياض المورقة تذوي بينما العويل المتفجع
ينطلق من بين النيام.
في المتسع قرب الهاوية السحيقة.
سقوط خاطف في الغمر: صرخة الغرقى. أنصاف النيام
يتخاطفهم الموت. وفي المساء يظل الهواء
معبأ بعطر الورد، وفي الصباح
بنكهة الخبز الطازج، وأولئك الذين مازالوا يرون
ويسمعون الجمال
لبُرهة يتمسكون بالمدينة والسهل والسماء مجتمعه.
ضواري الموت معدَّة للطراد، وفي الصمت
صوت طفل يعلو كوردة خارج الضوء
إنذارٌ، إشارة.

□□

من الشعر التركي الحديث

للشاعر: أطاأول بهرام أوغلو

ت: عبد القادر عبد اللى

ولد الشاعر في اسطنبول عام 1942. أمضى تعليمه الابتدائي في قارص وتشانغري. في عام 1966 تخرج في قسم اللغة الروسية وآدابها من كلية اللغات والتاريخ والجغرافية في جامعة اسطنبول. انتسب إلى حزب العمال في تركيا عام 1962 مشاركاً في أول عمل تنظيمي. كان أحد مؤسسي اتحاد البرّاكات الفقيرة.

ساهم بتأسيس مجلة "التحول"، وتحمل تسجيل ملكيتها باسمه. في عام 1970 أصدر مع عصمت أوزال مجلة "أصدقاء الشعب". في العام ذاته غادر إلى إنكلترا، ومنها إلى فرنسا. عمل في فرنسا حارساً لنادٍ ليلي، وكاتباً في فندق، ومعلما. في عام 1972 أجرى بحثاً حول الأدب السوفيتي في كلية الآداب. جامعة موسكو. عاد إلى تركيا عام 1974. عمل دراماتورغاً في إدارة مسرح المدينة في اسطنبول. أسس مع شقيقه نهاد مجلة "الميليشي" عام 1975. كما كان أحد مؤسسي مجلة "جهد الفن". تسلم الأمانة العامة لنقابة الكتاب في تركيا عام 1979. عمل في دور النشر. بعد انقلاب 12 أيلول 1980 سجن عشرة أشهر في قضية رابطة السلام عام 1982. تابع ندوات حول الشعر التركي والعالمي في مركز تابع لجامعة السوربون الفرنسية، وقدم فيه بعض الدراسات. نشر أولى أعماله الشعرية في جرائد ومجلات محلية باسم "أطاأول غورروص" المستعار. لفت الأنظار إلى شعره من خلال النماذج التي نشرها في مجلات معروفة في أثناء دراسته العليا. جمع أشعاره التي كتبها في تلك الفترة، وأصدرها في كتاب "جنرال ارمني" عام 1965. تأثر في أشعار شبابه بأورهان ولي وأتيلا إلهان والحداثة الثانية. برزت هويته الشعرية

الحقيقية من خلال قصائده المنشورة في المجلات الثقافية بين عامي 1965 . 1971 . توجه إلى الشعر الواقعي الاجتماعي. ويعتبر أحد أبرز ممثلي جيله.

قدم خمسة عشر كتاباً شعرياً، منها: "يوم ما بالتأكيد 1970"، "أي مطر.. أي شعر.. 1976"، تحت الحصار 1978"، رباعيات 1983"، نيسان سابق 1987"، "لا أمة للأطفال 1988"، أنت حبيبتي 1993"...

قدم مجموعة كتب نثرية، وموسوعة الشعر التركي في جزأين.

ربيع

أرفع رأسي إلى الغيوم
وأتمتم كأنني أدعو.
أغتسل مع الطيور والأعشاب
ومع الريح والربيع.
الشمس تلدغ جفني
آه، لا يمكن الوثوق بشمس الربيع
أهذا حلم أم علم؟
كأنني موجود، وغير موجود.
في مقهى ساحلي، في مدينة جنوبية
ومع انبثاق السنابل إلى ما لا نهاية
يمكنني أن أكمل عمري هكذا
هنا، مع نفسي.
لم أقبّل طائرا من لسانه أبداً
لعلني أقبّله ذات يوم
لعلني أغدو ريحا ذات يوم
فأنسم فوق السنابل
أريد أن يمتزج قلبي مع يوم صيفي
كي أولد من جديد في تغريد طائر.

***

قصيدة على بحر الغزل للولد الواقف ببابي

الولد الواقف ببابي
يذكر بمشهد سهل
تتراقص الشمس في شعره
ويتململ بحر في عينيه
تتوحد الأزمان كلها
مع الولد الواقف ببابي
تولد جبال متشققة
وتتعمق المحيطات
يبدأ عشق، وينتهي
وتستمر الأرض بالدوران
يتعاقب الليل والنهار
في نظام لا يخطئ
الولد الواقف ببابي
لا علم له بشيء من هذا
تتدفق الحياة من دون توقف
من داخلها وخارجها.

***

هذا العشق ينتهي هنا

هذا العشق ينتهي هنا، وأنسحب ذاهباً
في قلبي طفل، وفي جيبي مسدس
هذا العشق ينتهي هنا، وأياماً سعيدة يا حبيبتي
وأنا أنسحب ذاهباً كما يتدفق نهر.
المدينة النائمة ساهمة؛ هي ذكرى الآن
ويتنفس الجنود والأطفال في مجموعات الصور

ويخبو وجهك كزهرة برية
ويتعمق النوم والنسيان تدريجياً.
كنا نتمدد متجاورين والعشب رطب
كم كنت جميلة! وكيف كان صيفاً فريداً!
حكوا عن هذا دائماً، أي عن عشق مفقود
تمر المدن الميتة كلها من هذه الدنيا
هذا العشق ينتهي هنا، وأنسحب ذاهباً
في قلبي طفل، وفي جيبي مسدس
هذا العشق ينتهي هنا، وأياماً سعيدة يا حبيبتي
وأنا أنسحب ذاهباً كما يتدفق نهر.

***

سقوط

قال الذي بجانبي: "الطائرة
تسقط الآن"
لو لم أعرف
أن السقوط يعني
النزول باللغة الآذرية
لمتُ فوراً

***

من قارع الباب القادم ليلاً

من قارع الباب القادم ليلاً،
أسعادة فقدتُها،
أم منبئ بسعادة قادمة؟
من قارع الباب القادم ليلاً،
آلام تصرخ في داخلي،

أم ريح شارد على غير هدىً؟
من قارع الباب القادم ليلاً،
أهو الربيع الذاهب فجأة؟
من قارع الباب القادم ليلاً،
أهو قلبي، أم الدم المتدفق في عروقي؟
من قارع الباب القادم ليلاً،
هل هو الدم الصارخ في عروقي
صارخاً في وجه هذه البيوت التي لا دم فيها
صارخاً في وجه هذه الأزقة التي لا دم فيها
صارخاً في وجوه هؤلاء الناس الذين لا دم فيهم؟

***

لا أمة للأطفال

شعرت بهذا أول مرة بعيداً عن وطني
أن لا أمة للأطفال
إمساكهم لرؤوسهم هو نفسه
الفضول في نظراتهم هي نفسها
درجة صوت بكائهم هي نفسها
الأطفال زهرة إنسانيتنا
وأزرار الورود الأكثر خصوصية،
أحدهم كقطعة ضوء شقراء
وآخر كحبة عنب سوداء داكنة.
لا تخرجوهم من عقولكم أيها الآباء
واحموا أطفالكم أيتها الأمهات
أسكتوه، أسكتوه، لا تدعوه يتكلم
إذا كان ثمة من يذكر الحرب والدمار.
لندعهم يترعرعون بحب
ليكبروا، وينموا كالغراس

ليسوا لك أو لي أو لأحد
إنهم لهذه الأرض كلها
إنهم أحداق الإنسانية كلها.
شعرت بهذا أول مرة بعيداً عن وطني
أن لا أمة للأطفال
الأطفال زهرة إنسانيتنا
وأمل مستقبلنا الوحيد.

***

نيسان سابق

أحببته كزرِّ زهرة روحي
سرقنا عدة أيام من الربيع
وعبرنا من الشواطئ المنيرة الأرجوانية
التي اشتقت إليها منذ سنين.

***

إذا متُّ أموت مساء

إذا متُّ أموت مساء
وأرى أن الليل يأتي من بين أصابعي
الثلج الحالك السواد يندف على المدينة
والطرق مغطاة بقلبي.
إذا متُّ أموت مساء
يذهب الأولاد إلى السينما
وأريد أن أدفن وجهي في زهرة
وأبدو كأنني أبكي
ويمر قطار من العمق.
إذا متُّ أموت مساء

أسحب نفسي، وأذهب
ذات مساء أذهب إلى مدينة
شاطئها وسط الأشجار.
أذهب لرؤية البحر
ومتابعة مسرحية.
إذا متُ أموت مساء
تمر غيمة من بعيد
غيمة طفولة مظلمة.
يبدأ رسام فوق واقعي
بتغيير العالم
فيتداخل تغريد الطيور مع الصراخ
وألوان البحر مع السهول.

***

الساقط على الأرض

قالوا له: هيا
إلى الحرب.
ولم يقولوا شيئاً آخر
أخذوه من قريته
برفقة الطبل والزمر
وخلف وراءه ثلاثة أطفال
وزوجة وأم.
دسوا بيده سلاحاً
وجابه
جيوش العدو.
أصيب، وسقط
في المواجهة الأولى
في صدره حفرة

وفي جبينه ثلاثة ثقوب.
"يا من سقطت على الأرض
في سبيل هذه الأرض"
هل كان لديك شبر أرض
عندما كنت على قيد الحياة؟
ثمة ما تعلمته مما عشته

***

ثمة ما تعلمته مما عشته

إذا عشت، فعليك أن تعيش ملء العيش
وأن تُنهك عشيقتك من القبل
وأن تسقط منهكاً من شمّ زهرة
يستطيع الإنسان أن ينظر إلى السماء لساعات
وأن ينظر إلى البحر لساعات، وإلى طائر وطفل
العيش على سطح الأرض هو التمازج معه
والتمسك بالجذور التي لا تنقطع.
إذا عانقت صديقك، فستعانقه بقوة شديدة
وستخوض الصراع بأضلاعك وجذعك وهواجسك كلها
وإذا تمددت مرة على الرمال الحارة
عليك أن ترتاح كذرة رمل، ورقة، حجر.
على الإنسان أن يستمع للموسيقى بكل ما يستطيع
وحتى يملأ وعيه كله بالأصوات والأغاني
على الإنسان أن يغوص عميقا في الحياة
كأنه يقفز من صخرة إلى بحر زمردي.
تحب أن تجذبك الأقطار البعيدة، والناس الذين لا تعرفهم
وأن تحترق برغبة قراءة الكتب كلها، ومعرفة الحيوات كلها
عليك ألا تبدل أي شيء بمتعة شرب كأس ماء
ولكنك يجب أن تمتلئ برغبة الحياة بقدر ما هنالك من فرح.
وعليك أن تعيش الهم بشرف، وبكل كيانك

لأن الآلام تنضج الإنسان كالأفراح
يجب أن يمتزج دمك بدورة الحياة كلها
وأن تدور في عروقك دماء الحياة الطازجة إلى ما لا نهاية.
ثمة ما تعلمته مما عشته
إذا عشت فعش عظيماً، وامتزج بالأنهار والسماء والكون كله
لأن ما تدعوه عمراً هو هدية مقدمة للحياة
والحياة هدية مقدمة للإنسان.

***

أنت حبيبتي

أنت حبيبتي، ومن التفكير بما سيفعل ليس لديك وقت للتفكير بمن أنت
واحدة من الزحام وسط الزحام
نجمة وسط الليل، كطفولة مفقودة وذاهبة
أنت حبيبتي، أقبّل أسنانك البيض المخبوء بينها شطر شعر
من ممارسة الحب التي لم تنته من ليلة أمس.
أنت حبيبتي، وأطيّر لك نحو طفولتك
مساء خانقاً، وطفولتي الدامية
يتعب جناحاك، وتتصببين عرقاً
وتستيقظين ليلاً بجانبي وأنت تصرخين
وتلوحين بيدك كل صباح لامتزاجك بالمعدن.
أنت حبيبتي، نضع ورقة بين صفحات العشق، ونؤجله
ما يعاش في الهرب في الحافلات والقطارات
وجسدانا متجاوران من دون أن ينزفا.

***

شاعر معاصر من الهند

سبوذ سردار
ت: د. نذير العظمة

شاعر هندي معاصر في الأربعينيات من عمره، يعمل في تعليم اللغة الإنجليزية في كلية كولكاتا، ومتزوج من شاعرة بنغالية بارزة. كلاهما يكتب شعراً بالبنغالية. والقصائد التي ترجمناها هنا هي مختار من مختار مترجم إلى الإنجليزية. ولا نماري في أن الشعر باللغة الأصل ينطوي على نكهة وأرومة لا تنتقلان بالترجمة. لكن الترجمات الإنجليزية لقصائد سبوذ سردار ليست بعيدة عن أصلها البنغالي بشهادة الخبراء في اللغتين. وقسم وافر من الشعر البنغالي يترجم إلى اللغة الإنجليزية مع أنها هي اللغة الرسمية في الهند وهناك أكثر من ثلاث وعشرين لغة هندية، ومع قدرة شعراء البنغالية على كتابة الشعر باللغة الإنجليزية بدءً من طاغور الحائز على جائزة نوبل في الآداب، إلا أنهم يفضلون أن يكتبوا الشعر بلغتهم الأصلية لغة الطفولة والحلم.

والشاعر سبوذ سردار ما يزال في ريعان حلمه الشعري. ابتدأ بشعر الحب الموقع على الأوزان العروضية وانتهى إلى قصيدة النثر. إلا أن الترجمة غالباً ما تضحي بالوزن والقافية، وتجترح إيقاعات ملائمة للقصائد المترجمة تخضع لطبيعة اللغة المترجمة إليها، فقصائد النثر تحتفظ بالوافر من نكهتها الأصلية لأن المترجم لا يستبدل إيقاعاً مقيداً بإيقاع حر بل حرية الأصل من قيود الأوزان والقوافي يعطي فرصة واسعة للاحتفاظ بروح الأصل.

والشاعر سردار من أبرز الشعراء المعاصرين في الهند لجرأته ومباشرته، تجتذبه العدالة الإنسانية ينتمي إلى الإنسان حيث كان الإنسان وتتجاوز معاناته الشعرية الحدود القومية للهند فيخص العراق وفلسطين بقصائد من شعره، ذلك أنه أصلاً ينتمي الطرف المهمّش في صراع الخير والشر فإن نبرة الاحتجاج تحرّك نبضه.

ورغم أنه يهتم بالمباشرة والشفافية إلا أن شعره يتمتع بكثافة مكتنزة بالإيحاء. كما يتمتع أسلوبه الشعري بالإيجاز الغني بالدلالات. لا يتعبك التواصل معه. لكنك رغم عدم المواربة في شعره تحتاج إلى أن تقرأ القصيدة أكثر من مرة لتدخل إلى عالمها الغني جوهراً شعرياً وتجربة إنسانية. وهذا أقرب ما يكون إلى شعر الواقعية الحديثة بمصطلح النقد الأوروبي أو الاشتراكية على المقلب الثاني من العالم. أو ربما اتجاه سردار الشعري الجديد هو من تلك السلالة.

وبالنسبة إلى شاعرنا سبوذ سردار عقيدة الشعر من أجل الشعر مسألة فقدت صلاحيتها وجماليات التعالي على الواقع ودم الحياة تفقد حرارتها حين تنقطع عن معاناة الإنسان اليومية والدائمة.

فلذلك تبدو قصائده كالرصاصة المكثفة لتنفجر في صميم أهدافها ناراً محرقة تحاول أن تصوغ حياة جديدة من معاناة المظلومين والمهمشين.

في شعر الواقعية الحديثة من لويس أراغون إلى ناظم حكمت وبابلو نيرودا تحتفظ القصيدة بتعاليها الجمالي وتُفَوْلِذ نبرتها بنضالات الإنسان. إلا أننا في شعر سردار لا نقع على تلك المواربة الجمالية.

إنه يصوب شعره إلى الهدف بشفافية ومباشرة طاغيتين فإن وظيفة القصيدة الاجتماعية وجوهرها الإنساني يترك لهما الخيار لكي تنتقيا زيّها الجمالي.

قد يلجأ أحياناً إلى أسلوب الأليغوري AL LEAGORI لكنه يكتفي باللمسات السريعة ويعول على المعنى الظاهر والجوهر الباطن للحياة والشعر.

والقصائد التي ترجمتها هي خمس وعشرون قصيدة. اخترتها من مجموعته الشعرية بالترجمة الإنجليزية من أربع وستين قصيدة تمثل مختلف مراحل مسيرته الشعرية، عنوانها: "خارطة الطريق 25" عن دار نشر بها شاناغار كولكاتا 2004.

والقصيدة عنده تتمثل لنا صورة عريضة لانفعالات شعرية اجتماعية وانسانية لا تقلق حول أزيائها الجمالية بقدر ما تقلق حول نفاذها إلى الآخر. فالتواصل الشعري المتميّز هو رسمالها الأول. يطعم السرد بالشعر والشعر بالسرد بسخرية سوداء لاذعة. تعبر عن التزام في العمق بقضايا الإنسان ومصالحه العليا برهافة وقوة.

بنغلادش

أنهارك هي عروقي.
أمطارك هي دموعي.
هي غضبي.
لغتك هي خصبي (دورتي النباتية)
لهجتك هي مناخي.
جوعك هو حصادي.
اتركي السياسة من فضلك
خبريني كيف حالك؟
خذي أنهاري
خذي أمطاري
واتركي لي
ذاكرة المطر والأنهار.

* * *

من نيويورك شارع 125

لأنني زنجي أسود لم أستطع أن أقول كل شيء
بنت الجيران صبية بيضاء
لكنني أعتقد لهذا لم تستطع أن تقول كل شيء أيضاً
لكن البيض والسود في كل مكان
نساء ورجال يسيرون جنباً إلى جنب.
هل آذى هذا أيا كان؟
مارتن لوثر كنغ ومارلين مونرو
إذا سمحتما انهضا من أعماق التاريخ واستعدا لأخذ صورة.
أود ،ن أصوركما معاً في لقطة واحدة!!

* * *

سابهاسدا

إنه الآن جسد
إنه الآن جثة شاعر
لا تقدم له الأزهار
لأنه لم يكن له إيمان بها أبداً
إنه الآن صامت ولكن صمته سيلد
الرعب حتى يبلغ الزبى

. * * *

أنا لست عتمة أحد

أيتها النار، أخبريني من أنا بالنسبة للآخرين
من قتل والدي بوحشية؟
إنهم الآن أشجار الدفلى على الطريق الأحمر Red Road
أيتها النار أنا لست عتمة أحد.
بالإكراه، لقد أخذوا والدي بعيداً
من باغراتي إلى باهارامبور في يوم مطير.
وعاد في اليوم التالي بعد الظهر برأس تغطيه الضمادات
فلماذا نلوم الفقير؟
ومنذئذ فصول كثيرة مرّت
اثنان من الرجال الذين قتلوا والدي
أخبراني وسط دخان السغائر صائحين
لدي أسباب الآن لكي أكون سعيداً
"أبوك" يقولون اختار "طريق غروب الشمس"
يا بني اعتنق طريق التقدم!
ما نحتاجه الآن طرق "الهاي وي"
فكرت أنا ابن ولكنني لست عتمة أحد
انهضوا أيها الفتيان، انهضي أيتها الأرض!
ودعوا ندى الفجر يلمس العشب والأقدام
ودعي فقراء العالم يهبون
أيتها النار، أنا لست تاريخاً لم يكتب!

اثنان من الذين قتلوا والدي
أتيا وربّتا على ظهري قائلين:
"اكسب مالاً وسمعة ما من خطيئة بأن ترغب
قطعة قرميد تقرر مصيرك
أيها اللهب هل القرميدة تسخر مني؟
هل سأستجدي المال من قتلة والدي؟
من الهند وإسرائيل ولاهور ولندن
الذين قتلوا والدي
تبنوا أسماء جديدة وأحزاباً جديدة
إنهم نجوم الآن إنهم المعيلون
ولكن أيتها النار أنا لست عتمة أحد!

* * *

كوجارت

الملك مكتئب ولا يستطيع النوم أثناء الليل
لا أحد يصغي إليه: هنا الشرطة طلب منها أن تطلق النار
إنهم يصوبون نحو الأهداف بعناية،
وعلاوة على ذلك مفاصل ركبته متيبّسة.
في يوم كهذا يفكر الملك أن يذهب إلى الصيد
قبل أن يدخل الملك الغابة يسأل الوزير:
"إذن هل تظن أنها ستمطر اليوم".
أجاب الوزير لا يا جلالة الملك لن تمطر اليوم؟.
عندما دخل الملك الغابة رأى زارع قطن
يركب حماراً ويغني بصوت عالٍ.
سأل الملك الفلاح، "هل تظن أنها ستمطر اليوم؟"
فكر الفلاح لوهلة ثم قال:
"نعم يا صاحب الجلالة، سوف تمطر اليوم".
حينما توغل الملك في الغابة هطل المطر.
رجع إلى قصره مبللاً كأنه غراب وحرارته عالية.
بعد ثلاثة أيام عَزلِ وزيره، وعيّن محلة الفلاح.
عقد الفلاح مؤتمراً صحفياً، ووقع ملفات

واقترب من الملك فقال له: "تعال واجلس"
خبرني كيف تنبأت في ذلك اليوم أنها تمطر
وبنبرة كبرياء قال الفلاح كان ذلك هيناً!.
عندما كنت على ظهر الحمار أغني تحت المطر.
الحمار همس في أذني:
"قل إنها ستمطر، قل إنها ستمطر.
وهكذا أخبرتك أنها ستمطر"
كوجارت يستمر بقسوة فيكتئب الملك.
زمام المملكة أفلتَ من يديه.
لذا عزل الفلاح وعيّن محله الحمار.
تُعلن أخبار محطة N.B.A لتعلمنا أنه حتى 2002
مئتا حمار تقريباً دخلت وزارة الملك على هذه الشاكلة.
لم يستطع أحد أن يطفئ وهج كوجارت رغم أنهم وعدوا الملك
بأنهم سوف يفعلون ذلك.
سوف تمطر وسيستمر المطر.

* * *

مرحباً أيها الجيران
بوتان

على بوابة مدينة بوتان
تقابل الهند
وترتسم على فمك
ابتسامة عابرة للحدود.
الابتسامة تعود إلى تنين.
التنين يستيقظ من رقاد مليون عام
بمعدة فارغة.
أطفال مدينة بوتان
ينظمون حفلة ضحك
حول بوغودا.
أطفال بوتان يقولون:

هاي أيها التنين
هل أنت جائع؟
هل ستلتهمنا؟
التنين يسأل أين هو صحني المفضّل؟ (طعامي)
ما هو صحنك المفضّل؟
دجاج؟
لحم خروف؟
لحم ثور؟
لحم أفعى؟
يجيب التنين أحب رؤوس الرجال الأشرار على طبق بورسولين صيني.

* * *

العلاقة كانت كما يلي

عندما كانت قنينة الشامبانيا متمددة في الصندوق
وقعت السيدة شمبانيا
في حب السيد فلينة
حارس بوابة القنينة.
السيدة شامبانيا والسيد فلينة
عاشا أوه حقا بسعادة
يستمتعان بالأمواج
والزبد،
والقناني.
فجأة دعيت القنينة إلى احتفال جماعي
ولما حميت وتيرة الاحتفال
وفتحت قنينة الشامبانيا
حل السيد فلينة في سلة مهملات
والسيدة شامبانيا
انتقلت من كأس إلى كأس أخرى
تحتسيها شفة بعد شفة
وتزحلقت إلى معدة ومعدة
ومن المعد انتقلت إلى الكلى

ومن الكلى إلى المراحيض.
السيد فلينة حزينا يمسح عينيه المليئتين بالدموع
والسيدة شامبانيا عندئذ فقط تتعجب متسائلة:
وهي تضخ إلى أسفل مجاري المرحاض
هل هناك فرصة أخرى للحب؟!
لأننا كنا محشورين في قنينة واحدة
لم نستطع أن نمارس الحب
بشكل مناسب!!

* * *

الغبار

الغبار يهب في كل مكان
الغبار هو الابن للربيع
في لمحة وعلى مرأى الجميع يتخلل الأعين والفروج
لنساء ويضحك.
الغبار هو الصلاة الهائمة لأبرص
الغبار هو دمعة الأعين الناشفة لأحبة مهجورين
الغبار هو غضبة شحاذ. بصقة شحاذ
الغبار يصب عليك اللعنة ألا تكون لك ذرية
الغبار يقول: أنا درافيديان مليء بالشبق على المفترق.
الغبار يرحل
الغبار يعود
الغبار يغيّر ولاءاته
VAYasdevA تشبث بموقعه كرمى للجنس البشري
وبعد دخل إلى ذلك المنزل
ساعة واحدة، ساعتان، أربعمائة ساعة أربعة آلاف
ولم يخرج بعد، ولكنه فتح الباب على مصراعيه
الغبار يخرج.
يستطيع الغبار أن يذهب إلى أي مكان
الغبار هو الصلاة الهائمة لأبرص
الغبار هو الابن للربيع
دبدانسي راقصة المعبد العارية

تطبخ الأرز. ولكن لِمَن؟
هل لها ابن ما؟
إذا لم يكن لها أي ابن. طيب
لكنني أنا رغبتها الهائمة
أنا ابنها

* *

أم لابن أُحْرِق حياً

أنا أم لابن أُحْرِقَ حياً من وطن محروق
لا تلمسني الآن.
أين ستلمسني؟ أين ستضع يديك؟
قلبي ليلة منسية.
أنا أم لابن أُحْرِق حياً،
حتى الموت سوف لا يلمسني.
خذني معك إلى النهر
فالماء يمكن أن يشعر معي فقط
لا أحد غيرك سوف يناديني أماه
أيها النهر المحروق، هل ستناديني يا أمي؟

* * *

ثلاثة أصوات

آه
أوه
إيه
بهذه الصرخات الثلاث، ثلاث حقائق،
يعبر المرء عن الفرح
آه
أوه
إيه
بهذه الأنات الثلاث، ألسنة ثلاثة
يعبر المرء عن الألم
سئل بوذا مرة

قبل أن يدخل التيبت
أي صوت منها هو صوتك المفضل؟
بوذا، لا.
في العمق الأقصى
بين التيبت والهند
هناك وقف عشرة آلاف جائع يصرخون
آه! آه! آه!
وما يزال الأنين ينهمر على الهند طوال الليل
إنه ينهمر. ولكن إلى أين يذهب؟

* * *

عطاس

ثلاثة شباب مهذبين إكسْ وواي وزدْ
ثلاثتهم ظهروا فيما بيننا
وعطسوا.
لم يعطسوا في الواقع بيننا
وانما في صندوق صغير
حيث ولد الحب.
عندئذ غطاء الصندوق اختفى.
أتى موسى حلاقة وأرهبنا
يوما ما وجدت ثلاثين حبة منوم
في موضع الحب.
أحدهم عطس
ولذلك لم يبق الحب؟
في الواقع لم يكن لديك القوة
كما لم تخطر لي الفكرة على بال.
في نفس الآن
جانبك الأيسر قد تضرر
كما تضرر جانبي الأيمن

* * *

بورما

أن تطلق الرصاص على فيل في بورما
كان قصة
عندما كان أورويل حياً.
أن تقتل إرهابياً في بورما
ليس قصة
عندما يحلم الطاغية
قتل Suekin في بورما
ما هي بقصة رومانسية
ولا هو بموعد مع المصير
قال أحدهم في مؤتمر صحفي:
إننا ننتظر أمراً من المحكمة
لنقتلها
عندما تقدر رصاصة واحد أن تقرر الأمر
ماذا يمكن للحكمة أن تصنع؟
لأنك تعرف إن تقتلها
جسدها الميت سيسير عبر العالم

* * *

وهم

عانيت العاصفة والمطر في هذه الغابة ثلاثة وعشرين سنة.
حتى تستطيع أمي وأخي وأختي أن يأكلوا.
حكمت هذه الصحراء ثلاثة وعشرين سنة،
التتار مزقوني إرباً إرباً وجروا بيدي اليمنى
دعوا أمي وأخي وأختي ليأكلوا قليلاً.
بكيت وأحرقت قرى، استبحت أماكن محلية
أنا خطرٌ الآن، لكي يأكل أخي وأختي قليلاً

* * *

قصة الكبش ودب

فوجئت أمي وهي تلاحظ لون رأسي وحجمه
واليوم لم يعد ذلك يقلقني
في البداية الكثيرون كانوا يهلعون من ذلك
قدام المرآة لا أجد آدمياً في الواقع
هذا رأسي. رأس كبشٍ
قدام المرآة لا أجد آدمياً حقاً
هذا رأسي. رأس دب
في قصة الكبش والدب هذه ما من شكاوى
ما من نكتة واحدة تسللت إليها.
أبناء وبنات الله أتوا ليروا غروب الشمس
مع هذا الأحدب أقف أنا
من فوهاته التي لا عدد لها
يزحف الدود.

* * *

شاعر شاب

أيها الشاعر الشاب، أين تقع هند العمال
الذين لا أرض لهم
أيها الشاعر الشاب، أوّد أن أرى في عينيك عالماً متحداً.
تلال نمل أمريكا انتشرت في كل العراق.
وطي أولئك، صناع سلام هذا العالم يسهرون ليالي أرقة!
في شجرة نخيلك مليون الماسة. لا واحدة أو مئة
لكن أين أنا؟ وأين نحن؟
أيها الشاعر الشاب أوّد أن أدع عيني تلتهم قصائدك
أريد أن أقرأ أول كتاب كتبته.

* * *

السيدة أفق

السيدة أفق حاولت أن تفكَّ شناكلها
السيدة أفق عصرت نهودها الجميلة
السيدة أفق خلقت جسماً في جسمها
السيد أفق رجم رأسه بالحجارة ومات

* * *

شومسكي

لستَ عبداً لأحد
ولستَ ناطقاً رسمياً لأي كان أيضاً
لم تمنح الصدقات
ولم تستجدها أيضا
ومع ذلك فالمعجبون بك حول العالم
ازدادوا عددا.
ارتفعت نسبة الطعام (في العالم)
كذلك ارتفعت نسبة التقيؤ
وهؤلاء الذين لم يفترض أن يموتوا
قد ماتوا حقا.
وبقوة القنابل
التي استطاعت بالإكراه
أن تستأجر
صحراء النفط
عندها داخل أمريكا،
خلقت أمريكا أخرى.

* * *

إصبع

أيتها الشمعة الدافئة مَنْ جعلك دافئة؟ اللهيب
أيها اللهيب من أشعلك؟ النار
أيتها النار لماذا امتلكتك يد الإنسان؟ الخوف
أيها الخوف، كم عمرك؟ هل عمرك كعمر الإصبع؟
أي أنامل النساء؟ ما تزالين تلبسين الخاتم
ما هو عمر الخاتم؟ ثلاثة آلاف سنة؟
ضحكت الإصبع ضحكة رنانة، اسمع
مرة كنت بنتا متصبينة (حسن صبي) عشت في كهف.
(وهناك) رجل أعمى، ربما كان أبي.
في كهف آخر تعيش امرأة، ربما كانت أمي.
أحببت راعيا وجد هذا الخاتم في كومة روث بقرة
أيها الراعي العاشق ما اسمك
اسمي هو السماء.
أيتها السماء، لماذا هناك رماد في جسمك؟
قالت السماء: هل تعلم ممَ يتكون الرماد؟
جسمي يتكوّن من شعر محروق للإنسان
بأبنْ عيون محترقة، ومعدة محروقة
لو لم يكن رماد كثير وغبار في جسمي
لما سميتني سماء بهذا الجمال
لماذا صوتك يهتز بشدة. أيتها السماء؟
لماذا هو يرتجف بكثرة؟
دعيني أسألك سؤالا بسيطا: لماذا تقع في الحب؟
لماذا تقدم شفاهك إلى نهود معشوقتك؟
لماذا تصرف روبيات طائلة
لتبقى أمك العجوز حيّة؟
لا تفعل ذلك. إنكِ تقوم بذلك
وتحرق الإنسان حيا
أنا لا أفهم.
أيتها الشمعة من جعلك دافئة؟ اللهيب
أيها اللهيب من أوقدك؟ النار

أيتها النار لماذا تملكك الإنسان؟ الخوف
أيتها الإصبع، لقد ولدت منذ عشرة آلاف سنة.
كانت السماء مختلفة في ذلك الوقت.
الآن أحياء القصدير، في تلجالا تحترق.
عشرة، اثنا عشر شخصا
يحتفلون بفتح قناني (الشمبانيا)
ماذا يريدون أيتها السماء؟
عمارة بارتفاع ثمانية عشر طابقاً؟
أيريدون أن يصلوا إليك؟
هل يستطيعون ذلك حقاً؟

* * *

غاندي

جالساً أو قائماً
هل يجب على غاندي أن يقف؟
خلق غاندي ليجلس.
رؤيته جالساً في منتصف ضوء الليل
قال خبير
هذا لا يفي بالغرض.
يظهر أن غاندي يقرفص على نونية
مما يجعله يقف، أعطه عصا ليتكئ عليها.
ولكن مجرد الوقوف ليس كل شيء
ما المكان، ما هي المناسبة؟
إذا كان المرء يستجدي الصدقات أو يهبها
فمن الممكن أيضاً أن تصنعه
الوقفات التي يقفها.
بوبول جيكار قال.
إن غاندي يعبر جسر البامبو
أثناء المظاهرة في نوخالي
وقف تلك الوقفة
وقضى الأمر.

في كولكاتا نقول:
"هناك أكثر من عشرة بين الفنجان والشفة"
في دلهي يقولون:
"مجرد الصيد ليس كافياً يا عزيزي
اصطد واطمر".
غاندي مقيّد بالحبال أنزل من الشاحنة.
في البدء قرب بوابة الهند.
اندفع مئات المرات إلى الاحتجاج
ليس هنا.
غاندي انتقل نحو راجغات.
لا ولا حتى هنا.
مساجلته عظيمة انطلق شررها
من راجغات تحركت الشاحنة صوب جومونا إلى تنمورتي.
وقف غاندي في جمنة في ضوء العتمة الناعمة
بدا أكثر نحافة. وتمتم:
"ألا يمكن أن تفسح لي مجالاً لكي أقف في أي مكان"
خطا خطوتين إلى اليسار
وثلاثة إلى اليمين ودقَّ عصاه في الأرض
وبعدئذ تحرّك بعيداً من جمنة
بطول القارة الهندية المظلمة..

□□

قصائد مختارة
للشاعرة الروسيّة آنّا أخماتوفا
(1889 ـ 1969)

ت: د. ثائر زين الدين

.1.

لا تُقصّف رسالتي يا صديق
بل اقرأها حتى النهاية
لقد مللتُ أن أكونَ مجهولةً
غريبةً في طريقك.
لا تنظرُ هكذا، عابساً مُتجهِّماً.
فأنا حبيبتك، أنا لك
لستُ راعيةً، ولا أميرة
وما أنا راهبة.
رُبّما ما زلتُ في ردائي الرمادي المُعتاد
وعلى كعبينِ عتيقين
ولكنني كسابق عهدي، حارة في العناق
والرعبُ يملأُ عينيَّ الكبيرتين.
لا تقصّف رسالتي يا صديقي
ولا تبكِ كذبة محبوبة
ضع الرسالة في حقيبةِ سفركَ الفقيرة.
في قعرها العميق نفسه.

1912

* * *

.2.

وأظلمَ في السماء الطلاء الأزرق
وتعالت أغنية الناي
لكنَّهُ ليسَ إلا قصبة..
لا سببَ يجعله يشكو هكذا
فمن يا تُرى حَدَّثَهُ عن ذنوبي؟
ولأي شيء يغفر لي؟
أم أنَّ هذا الصوت يُرجِّعُ
على مسامعي آخر أشعارك.

1912

* * *

.3.

مَرحباً! أتسمَعُ حفيفاً خفيفاً
إلى اليمين من طاولتك؟
لن تتمكنَ من كتابة هذهِ الأسطر الباقية.
فقد أتيتُ إليك.
أتُراكَ تغضبُني
كما فعلتَ في المَرّةِ الماضية.
فتقول إنكَ لا ترى يديّ!
لا ترى يديّ أو عينيَّ؟
عندك المكانُ وضيءٌ وبسيط؛
فلا تطردني..
إلى حيث تتجمّد المياهُ الآسنة
تحتَ قنطرةِ الجسر الخانقة.

1913

* * *

4 ـ صوت الذاكرة

إلى أولغا أفانا سيفناغليبوفا

ما الذي تَرينَهُ وأنتِ تنظرينَ حزينةً إلى الجدار
في ساعةٍ، تحلُّ فيها لحظاتُ الشفق الأخيرة؟
أنورساً فوقَ بساطِ الماء الأزرق؟!
أم حدائق فلورنسيّة؟!
أم لعلكِ ترينَ منتزهَ الضاحيّة القيصريّة الكبير
حيثُ اعترضَ القلق طريقكِ؟!
أم ترينَ عند ركبتيك ذلك الشاب
الذي هَجَر أسرَكِ إلى موتِهِ الأبيض.
لا. أنا لا أرى إلا الحائط. وعليهِ
تنعكسُ نيرانُ السماء المنطفئة لتوّها.

18 حزيران 1913

* * *

5.

كُلّ يومٍ مُقلقٌ. بطريقةٍ جديدة.
رائحةُ الجوادرِ الناضجِ تزداد
وما دمتَ تجلسُ متكئاً على ركبتيَّ
أيّها الحلو، فاضطجع!
طيورُ الصفار تصرُخُ في شجرةِ القيقب الكبيرة،
ولن تصمتَ حتى يحل الظلام.
كم يروقُ لي أن أطردَ عن عينيك الخضراوين
تلك النحلات المرحة.
في الطريقِ رنينُ أجراس:
مألوف هذا النغم الرقيق
سأغنّي لك كي لا تبكي
أغنية عن أمسية الفراق.

1913

* * *

.6.

ثقيلةٌ أنت يا ذاكرةَ الحُب!
في دخانك أغنّي وأحترق.
أمّا الآخرونَ فلا يرونَ فيكِ إلا لهباً
يُدفئُ أرواحهم الباردة.
تلزمهم دموعي
كي يبعثوا الحرارةَ في أجسادهم المنطفئة..
ألأجلِ هذا غنّيتُ أيّها الرب؟!
ألأجلِ هذا تقرّبتُ إليك بالحُب!
دعني أشربُ سُمّاً
يجعلني بكماء،
واغسلْ بالنسيان المضيء
مجديَ المذموم.

18 تموز 1914

* * *

.7.

كيفَ تستطيع أن تنظر إلى النيفا،
بل كيفَ تجرؤ أن تمرَّ فوقَ جسورد؟
لم أشتهرِ بحزني عبثاً
منذُ تلك اللحظة التي ظهرتَ فيها.
حادةٌ أجنحة الملائكة السود؛
وقريباً ستبدأ المُحاكمة الأخيرة.
شُعلات توت العلّيق القرمزّية
ستزهرُ في الثلجِ؛ كالورود

1914

* * *

.8.

دونَ ضجيجٍ اختفوا في أرجاء البيت،
ما عادوا ينتظرونَ شيئاً.
كانوا قد قادوني إلى المريض،
لكنني لم أعرفه.
قالَ: "الحمد لله. الآن.
وغابَ في أفكاره.
كانَ عليَّ أن أغادر منذُ زمنٍ بعيد
وما أخّرني إلا انتظارك.
كم تُقلقينني في نوباتِ هذياني؛
كلماتك كلها لا تفارق ذاكرتي
أخبريني: "أليسَ بإمكانك أن تغفري؟"
قلتُ: "بإمكاني!"
تراءى لي أن الجدران تتوهّج
من الأرض حتى السقف.
وعلى ملاءةٍ حريريّة
انطرحتْ يدٌ جافة.
أصبحَ البروفيل الوحشي المُلقى جانباً
أكثر ثقلا وخشونة
وما عادَ صوتُ الأنفاس يُسْمَع
عند شفتيهِ القاتمتين المجعّدتين.
وفجأة انبعثتْ في عينيهِ الزرقاوين
قوّة أخيرة:
"حسنٌ، أنكِ أطلقتني
ما كنتِ دائماً بمثلِ هذه الطيبة"
وعادَ وجههُ شاباً
فعرفتُهُ من جديد.
وقلتُ: " يا ربيَّ
هوذا عبدُك فتقبّلهُ"

حزيران 1914

.9.

كانَ غيوراً، قلقاً ورقيقاً
وقد أحبّني كأنني شمسُ الرب،
أحبّني؛ فقتلَ طيريَ الأبيض
كي لا يغنّي عن الماضي.
مع الغروب راحَ يُردد، وهو يدخُلُ غُرفتي:
"أحبّيني، اضحكي، اكتبي الشعر!"؛
بينما كنتُ أدفنُ طيريّ الفرِح
خلفَ البئر الدائريّة، تحت الحورة العتيقة.
وعدتُهُ أنني لن أبكي
لكن قلبيَ تحوّلَ إلى حجر
وأصبحتُ أسمَعُ ترجيعَ طيريَ العذب
في كل مكانٍ، وكل زمان.

1914

* * *

.10.

قبلَ الربيع تمرُّ أيامٌ كهذه:
تحتَ الثلج الكثيف يرتاحُ المرج
والأشجار الجافة تحفحفُ بفرح
والريحُ الدافئة رقيقة وحانية.
جِسدُكِ تدهشُهُ خفتُه،
وبيتُكِ تنسى مكانَهُ
وتلكَ الأغنية التي كنتَ قد مللتَها
ستغنّيها بانفعال، كما لو كانت جديدة

ربيع 1915
سليبنيفو

* * *

.11.

ومن جديدٍ تُهدى إليَّ في وسني
جنّتُنا السماويّة الأخيرة.
مدينةُ النوافير النقيّة،
"باختشيساري" الذهبِيّة.
هناك خلفَ السياج المرقش
عند حافةِ المياه الشاردة
تذكرنا بفرح
حدائق الضاحية القيصريّة
ولاحظنا فجأة
نسرَ كاترينا. هناك تماماً؛
كان يطيرُ قريباً من قاع الوادي،
بعدَ أن انفصلَ عنِ البوّابة البرونزيّة العظيمة!
ولكي تعيش أغنيةِ ألم الوداعِ
طويلاً في ذاكرتي
حَمَلَ إليَّ الخريفُ الأسمر
أوراقاً حمراء في طرفِ ثوبه.
ونثرها فوقَ الدرجاتِ الحجريّة.
حيث كانَ وداعُنا
حيث من هُناك غادرتَ. يا سلوتي.
إلى مملكةِ الظل.

1916
سيفاستوبل

* * *

.12.

النهرُ يجري هادئاً في الوادي
والبيتُ ذو النوافذ الكبيرة يفترشُ الرابية.
أمّا نحن فنعيشُ كما لو أننا في عهد كاترينا:
نقيمُ الصلوات، وننتظرُ الغِلال.

الضيفُ الذي يتحمَلُ فراقَ يومين
يجيءُ مسافِرا على طولِ الحقل الذهبي
يُقبلُ يدَ جَدَتي في غرفة الضيافة
وشفتيَّ على السُلم!

صيف 1917

* * *

.13.

وكان هُناكَ صوتٌ، دعاني مُهدئاً..
قالَ: "تعالِي إلى هنا
دعي تلك البلاد الموحشة الخاطئة.
اهجري روسيا إلى الأبد
أنا سأنظفُ الدماءَ عن كفيّكِ
وأخرجُ من قلبك العارَ الأسود،
سأسترُكِ باسم جديد،
وأنزعُ عنكِ ألمَ الهزيمة والحزن.
ولكنني بهدوء ولا مبالاة
غطيتُ أذنيَ بكفيَ
كي لا يُدنّسَ هذا الكلام الوضيع
روحيَ الكئيب.

خريف 1917.

* * *

.14.

وها أنتذا من جديد. لا فتىً مُتيَماً
ولكن زوجا عنيدا سليطا وحادا
تدخُلُ هذا البيت، وتنظر إلي؛
فيرعبني هدوء ما قبل العاصفة.
تسأل ما الذي فعلتُهُ لك،
وقد ربطك بي إلى الأبد الحُبّ والقدر.
خدعتُك. ويتكرّر ذلك!.

آه، ليتكَ تتعب ولو مَرّةً واحدة!
فما تقولهُ شبيهٌ بكلام المقتول؛ يُقلقُ به نومَ القاتل!
شبيهٌ بانتظار ملاك الموت قربَ المخدع الرهيب.
فلتسامحني الآن؛ الربُّ علّمَنا التسامُح
إن جسدي ينطفئ في مرضي الكئيب،
وروحي الحرّة هجعت تطلب الاطمئنان!
ولا أتذكّرُ إلا تلكَ الحديقةَ الخريفيّةَ الرقيقة
وصراخ طيور الكراكي، والحقولَ السمراء..
آه كم كانت الدُنيا حلوة معكَ!

تموز 1916
سليبنيفو

* * *

.15.

رَبةُ الإلهام
عندما أنتظرُ قدومَها في الليل
تبدو الحياة معلّقة بشعرة.
ما الشرف، ما الشباب، ما الحرية؟
أمامَ ضيفةٍ غاليةٍ تحمل المزمار في يدها
هاهي ذي تدخل. تنظر إليّ باهتمام
وقد كشفت النقابَ عن وجهها،
أقولُ لها: "ألستِ أنتِ من أملى على دانتي
صفحات الجحيم؟، فتجيبني: "أنا".

1924

* * *

16 - إلى الشِعر

كم قُدتني في الطرق الوعرة،
كنجمٍ يسقطُ في الظلامِ
وكنتَ لي حُرقة، وكذبا
أمّا عزاءً. فما كنتَ أبدا!

1961

-17-

أحدهم يمشي إلى الأمام،
وآخر يسيرُ بشكلٍ دائري
هذا ينتظرُ العودةَ إلى بيتِ أبيه،
وذاك ينتظرُ صديقته القديمة.
أمّا أنا فأسيرُ. وخلفي المصيبة،
لا في طريقٍ مستقيم، ولا منحنٍ،
إنما إلى اللاّمكان.. إلى اللاوجهة
كقطارٍ خارجٍ عن سكته!

1940

* * *

-18- إلى الموت

ستجيءُ بالرغم من كل شيء. فلماذا لا تجيءُ الآن؟
أنا أنتظرك. وحالتي صعبة
لقد أطفأتُ الضوء، وفتحتُ الباب
لكَ، أيّها البسيطُ والرائع.
فالبس لأجل ذلك الوجه الذي تُريد.
اقتحم رصاصةً مسمومَة،
أو تسلل حاملاً أداةً ثقيلة؛ كأي مجرمٍ ذي خبرة.
أو سممني بحمى التيفوئيد.
أو اقتُلني بخرافةٍ تختلقها،
وكل أحداثها معروفة حتّى الاستفراغ.
كي أرى ذروة القبّة الزرقاء
ووجهَ مدير العمارة المُصفر من الذُعر.
سيّان عندي الآن. نجم القطبِ يَرتفع..
يتصاعد "ينيسيه".
ويبدّدُ البريقُ الأزرق للعيون التي أحبُّها
الرُعبَ الأخير.

19 آب 1939

اللعنة

بقلم: آرثر سي. كلارك

ت: سمير عبد الله الصائغ

قد يكون آرثر سي. كلارك الأديب البريطاني الحي الأكثر شهرة في مجال الخيال العلمي. لقد كتب مسودة 2001: أوديسة الفضاء. إن لقصصه وقعاً خارقاً تنبؤياً متواصلاً وقد نصلي لكونها غير حقيقية كما مع هذه القصة برغم أن العالم يبدو وكأنه يعتاش عليها.

لثلاثمائة من الأعوام؛ طبقت شهرة المدينة الصغيرة الأفاق؛ حيث استقرت على منحنى النهر. لقد لمسها الزمن والتغير برقة، وأنصتت من بعد لتقحم الأرمادا وسقوط الرايخ الثالث، وقد مرت عبرها كل حروب البشر.

الآن وقد طويت وكأنها لم تكن. وفي غفلة من الزمن فإن سراء وضراء تلك القرون قد تلاشيا. وقد يمكن للمرء أن يلمح قبساً من أرض مزججة لتلك الشوارع البائدة، أما البيوت، فلم يتبق منها. الفولاذ والكونكريت والجص والجميزة العتيقة . تكاد جميعاً أن تكون بمحصلتها بلا معنى. في لحظة الموت وقف الجميع سوية، قد شلهم وهج القنبلة الساطع. وعندئذ، وحتى قبل أن يتوقدوا ناراً، فقد حاقتهم موجات الانفجار وتوقف الكون لديهم. ميلاً بعد ميل امتد نصف كرة اللهيب النهاش فوق المزارع، ومن بؤرتها ارتفع العمود الطوطمي المتلوي والذي ثوى في عقول الرجال لمدى طويل،ولغاية قميئة.

لقد كان الصاروخ زائغاً، واحداً من تلك التي بالكاد تطلق في النهاية. لذا كان من الصعب التكهن لأي هدف وجه. بالتأكيد ليس نحو لندن، إذ لم تعد لندن هدفاً عسكرياً. وللحق، فإنها لم تعد تمثل شيئاً على الإطلاق. وفي تأريخ خلا فإن الرجال الذين كان واجبهم موجهاً نحوها قد حسبوا بدقة أن

ثلاث قنابل هيدروجينية ستكون كافية لهدف بدا نوعاً ما صغيراً. فإطلاق عشرين واحدة، يعني أنهم كانوا مفرطي الحماسة.

وهذه القنبلة لم تكن واحدة ضمن العشرين التي أنجزت واجبهم بإتقان شديد. إن كلا من هدفها وأصلها كان مجهولاً: فهل جاءت عبر فضلات القطب الهائمة أو بعيداً من فوق مياه الأطلنطي، لا أحد يستطيع الجزم وهناك قلة من الذين يبالون الآن. وفي وقت كان هنالك رجال عرفوا مثل هذه الأشياء، وراقبوا عن بعد طيران المقذوفات الهائلة وأطلقوا بدورهم صواريخهم لاعتراضها. كان ذلك الموعد راسخاً على الدوام، في العلا فوق الأرض حيث كانت السماء سوداء واختلطت الشمس والنجوم في السماء سوية. عندئذ توهج لبرهة ذلك اللهيب الذي لا يمكن وصفه، باعثاً إلى السماء رسالة ستقرؤها وتفهمها في قرون آتية عيون لغير بني الإنسان.

لكن ذلك كان في أيام مضت، في بداية الحرب. لقد نحي المدافعون ومنذ ذلك الأمد البعيد جانبا، حين عرفوا وجوب ذاك عليهم. لقد استمسكوا بعرى الحياة بما فيه الكفاية بالنسبة لهم لمواصلة إيمانهم بوجوب أداء واجبهم تجاه وطنهم؛ ولم يدرك العدو غلطته تلك إلا بعد فوات الأوان. وهو سوف لن يطلق بالتالي المزيد من الصواريخ؛ فتلك التي أطلقها قبل ساعات مضت على مواقع سرية للمقذوفات لا تزال تتساقط عليها وقد طوحت بها عالياً في الفضاء. وهاهي تعود الآن هامدة وبلا توجيه، منتظرة بلا جدوى لإشارات تقودها لمصائرها. لقد تساقطت عشوائياً واحدة فأخرى على عالم لم يعد بإمكانها إيذاؤه بعد الآن.

فاض النهر كلياً على ضفتيه؛ وفي مكان أسفل مساره انجدلت الأرض تحت تأثير تلك المطرقة الهائلة وانغلق المنفذ الذي أدى فيما مضى إلى البحر. أما الغبار فما زال يسّاقط كالمطر الغزير، كما لو أنه يواكب أيام عودة مدن وكنوز الإنسان للأرض المعطاء التي أثمرتهم. لكن السماء لم تعد كلية السواد كالسابق، وفي الغرب كانت الشمس تتكئ مستقرة على ضفاف غيمة غضبى.

مع أنه لم يتبق أثر لمبناها فإن شواهد أضرحة قد جمعتها السنون حولها، هي ما تبقى كدليل على الكنيسة التي قامت على كتف النهر. الآن فإن البلاطات الصخرية ترقد بتراص متواز، مطبقة بالنواجذ على قواعدها ومشيرة بصمت إلى مساراتها. بعضها كان على الأرض نصف مفلطح، والبعض الأخر قد هشمته وقرصته الحرارة اللهابة، لكن الكثير منها لا تزال تبلغ رسائل لا مجدية عبر القرون.

مات الضياء في الغرب وتلاشت القرمزية المبهمة من السماء ومع ذلك فما زال بالإمكان قراءة كلمات الشواهد بوضوح، أضاءها ألق راسخ الثبات، يمحق الليل بقوته لكن النهار يحجبه عن الناظرين. كانت الأرض تحترق، ولأميال فإن الغيوم كانت تعكس وهجها الإشعاعي. وقد لفت رقعة الأرض المضيئة الوشاح المظلم للنهر المتسع بتؤدة، وحين غمرت المياه الأرض فإن ذلك التوقد المميت مضى قدما نحو الأعماق. وقد يتلاشى خلال جيل، لكن قد يعبر قرن آخر قبل أن تتخذ الحياة آمنة مسارا كهذا ثانية.

وبخفر لامست المياه الشواهد الممزقة القائمة قبل أكثر من ثلاثمائة من السنين قبالة المذبح المتلاشي والكنيسة التي كانت ملاذا لها طيلة تلك الفترة قد حبتها أخيراً حماية من نوع ما، وينبئ امحال لون الصخر الواهي عن النيران التي اكتسحت هذا المكان. في ضوء رفات الأرض المحتضرة، لا يزال بالإمكان تتبع الكلمات المماتة حين ارتفعت المياه وطوقتها حيث تتكسر في النهاية إلى مويجات صغيرة عبر الصخرة.

خطا فخطا فإن نقوش الكلمات على الأضرحة التي حدق فيها الملايين قد انزلقت تحت الماء العاتية. ولحين ما زال يمكن رؤية حروف باهتة ثم انطوت إلى الأبد.

اصبر على الصديق الصدوق بحق يسوع،
لأجل حفر الرمل الثاوي هنا.
مبارك هو الإنسان الذي لا يقض مضاجع هذي الصخور.
وملعون من ينبش عظامي.

هامش:

آفون: نهر إنكليزي؛ يمكن أن تكون قد سمعت عنه في مسقط رأس شكسبير، حيث أن ستراتفورد تقع على ضفة آفون. وفي الواقع فإن آفون مشتقة من كلمة ويلزية تعني النهر.

فولوديا الكبير وفولوديا الصغير

بقلم: أنطون تشيخوف

ت: ليندا خليل

ـ أريد أن أقود بنفسي، أرجوك اسمح لي، سأجلس بقرب الحوذي ـ قالت صوفيا لفوفنا بصوت عالٍ.

ـ انتظر لحظة أيها الحوذي، سأجلس بجانبك في المقعد.

كانت تقف في العربة، بينما كان زوجها فلاديمير نيكيتش، وصديق طفولتها فلاديمير ميخايليتش يمسكان بها من ذراعيها كي لا تقع. انطلقت الترويكا[1] مسرعة.

ـ قلت لك ألا تعطيها الكونياك.

همس فلاديمير نيكيتش لرفيقه بانزعاج.

كان الكولونيل يعرف من تجربة سابقة أن حالة الابتهاج الصاخب أو بالأحرى الثمل بالنسبة لامرأة مثل زوجته صوفيا لفوفنا عادة ما يعقبها ضحك هستيري ومن ثم بكاء. وقد كان قلقاً الآن لأنه حال وصولهم إلى البيت سيتوجب عليه الانشغال بالكمادات وجرعات الدواء بدلاً من الذهاب إلى السرير.

ـ هِشْ! ـ صرخت صوفيا لفوفنا ـ أريد أن أقود.

كانت فرحة ومسرورة حقاً، فطوال شهرين، ومنذ يوم زفافها بالذات، كان يعذبها التفكير بأنها تزوجت الكولونيل لمصلحة، أو كما يقال Par

---

[1] عربة أو زحافة روسية تجرها ثلاثة أحصنة.

depit[1]. واليوم على أية حالة، أدركت أخيراً في مطعم خارج البلدة أنها تحبّه بشغف.

فعلى الرغم من أعوامه الأربعة والخمسين، كان متين البنية، رشيقاً، مرن الأعطاف، يحسن التلاعب بالألفاظ والمشاركة في أغاني الفتيات الغجريات.

حقاً، في أيامنا هذه، يعدّ الرجال الأكبر سناً أكثر جاذبية من الشباب اليافعين بألف مرّة، حتى ليخيّل للمرء أن الشيخوخة والصبا قد تبادلا الأدوار.

كان الكولونيل يكبر أباها بسنتين، ولكن، أكان من الممكن أن يكون لهذا معنىً، إن كان يقيناً يفوقها هي نفسها حيوية ونشاطاً وغضارة، ودون أن يكون هناك أي مجال للمقارنة بينهما، على الرغم من أنها كانت ما تزال في الثالثة والعشرين من عمرها بعد؟

آه يا عزيزي - فكرت - أنت رائع.

في المطعم أدركت أيضاً أنه لم يتبق في قلبها حتى مجرد ومضة من شعورها السابق، والآن كانت تشعر بلا مبالاة تامة تجاه فلاديمير ميخايليتش صديق طفولتها، أو فولوديا كما كان يدعى، والذي كانت ما تزال حتى البارحة تحبه إلى حد الجنون واليأس. فقد بدا لها طوال الأمسية فاتراً، ناعساً، مملاً وعديم الشأن. على أن لا مبالاته التي كانت تصحب تهربه المألوف من دفع فواتير المطعم، جعلتها الآن تشعر بالاشمئزاز، وبالكاد تمالكت نفسها من القول "إن كنت لا تملك نقوداً، فعليك البقاء في المنزل". دفع الكولونيل.

وربما لأن الأشجار وأعمدة التلغراف والثلوج المتراكمة مرّت مروراً خاطفاً أمام عينيها، كانت تخطر على بالها أفكار مختلفة: بلغت فاتورة المطعم مائة وعشرين روبلاً، والغجر - مئة، وبإمكانها غداً إلقاء ألف روبل في الهواء إن أرادت، ولكنها قبل شهرين من زواجها لم تكن تملك حتى ثلاثة روبلات، وكان يتوجب عليها مراجعة أبيها بشأن أتفه الأمور. يا لهذا التحوّل الكامل في حياتها!

---

[1] من أجل الإغاظة.

كانت أفكارها مشوشة للغاية، وتذكرت أيضاً أن الكولونيل ياغيتش، الذي هو زوجها الآن، كان قد تودد إلى خالتها، عندما كانت هي في العاشرة من عمرها. وكان جميع أهل المنزل يقولون آنذاك أنه دمرها. كما تذكرت كيف أن خالتها غالباً ما كانت تنزل لتناول الغداء دامعة العينين. وكيف كانت تغادر المنزل بين الحين والحين، حتى قيل إنه ليس في وسع هذه المخلوقة البائسة أن تجد راحة في أي مكان.

آنذاك كان وسيماً جداً، وكان نجاحه الباهر مع النساء قد أكسبه شهرة في البلدة كلها، حتى راحت تُحكى عنه الحكايات. ويقال إنه كان يتردد على المعجبات به كما يعود الطبيب مرضاه. وبالرغم من شعره الأشيب وتجاعيده ونظارته، وبالرغم من نحول وجهه، فإنه حتى الآن يبدو بهي الطلعة، لاسيّما إذا نظرنا إليه من الجانب.

كان والد صوفيا لفوفنا طبيباً عسكرياً، وقدّر له في وقت مضى أن يخدم مع ياغيتش في الفوج نفسه. وكان والد فولوديا طبيباً عسكرياً أيضاً، وخدم في الماضي مع والد صوفيا وياغيتش في الفوج ذاته. وبغض النظر عن المغامرات العاطفية التي غالباً ما كانت معقدة وعاصفة، كان فولوديا طالباً ممتازاً، أنهى دراسته الجامعية بتفوق، ثم قرر التخصص في مجال الأدب الأجنبي، وقيل إنه يكتب أطروحة.

كان يقيم حالياً في الثكنات مع والده الطبيب العسكري دون أي نقود يملكها، مع أنه قد بلغ الثلاثين. في طفولتهما، عاش فولوديا وصوفيا لفوفنا في شقتين مختلفتين، ولكن دائماً تحت سقف واحد، وكثيراً ما كان يزورها للعب، ومعاً تعلما الرقص واللغة الفرنسية. ولكن عندما كبر وأصبح شاباً ممشوق القامة وسيما، بدأت تشعر بالخجل منه، ثم أغرمت به بجنون، وظلت تحبه إلى أن تزوجت ياغيتش.

كان لفولوديا أيضاً نجاح باهر مع النساء، فمنذ الرابعة عشرة من عمره تقريباً، كانت النساء اللواتي يخنّ أزواجهن معه يبررن لأنفسهن أن فولوديا كان فتى صغيراً.

ومنذ وقت ليس بالبعيد تناقلت الألسن عنه قصة، وهي أنه عندما كان طالباً كان يقيم في غرفة مفروشة قرب الجامعة، وكان يقترب من الباب كلما دقّ ويعتذر بصوت خافت "Pardon, Je ne suis las seul"[1].

اعتاد ياغيتش أن يفيض ابتهاجاً حيانه، وتنبأ له بمستقبل عظيم كما تنبأ درجافن[2] لبوشكين، إذ يبدو أنه كان يحبه.

كانا يلعبان البلياردو والبيكيت لمدة ساعة وهما صامتان، وكان ياغيتش يصحب معه فولوديا أينما ذهب في الترويكا، وكذلك لم يُطلع فولوديا على أسرار أطروحته أحدا غير ياغيتش.

وقبل ذلك، عندما كان الكولونيل أصغر سناً، غالباً ما وجدا نفسيهما غريمين يتنافسان، ولكن لم يكن للغيرة مكان بينهما قط، وإذا ما اجتمعا في بيوت علية القوم، كان ياغيتش يُعرف بفولوديا الكبير، وصديقه بفولوديا الصغير.

وفضلاً عن فولوديا الكبير وفولوديا الصغير، وصوفيا لفوفنا، كان هناك شخص آخر في العربة، إنها مارغريتا ألكساندرفنا، أو ريتا كما كانت تدعى، قريبة زوجة ياغيتش، وهي فتاة تعدت الثلاثين، شاحبة الوجه، لها حاجبان أسودان، وتضع نظارة دون ذراعين.

كانت تدخن سيجارة تلو الأخرى، حتى في جو الصقيع القارص، فهناك دوماً رماد على صدرها وركبتيها. كانت تخن في كلامها وتمط كل لفظة تقولها. زد على ذلك أنها امرأة باردة، قادرة على تجرع الليكيور والكونياك بأي قدر تشاؤه دون أن تثمل. كانت تروي فكاهات مريبة بطريقة ذابلة غير مستحبة. وفي المنزل، كانت تقرأ صحفاً سميكة من الصباح حتى المساء، تبعثر الرماد فوقها أو تلوك تفاحاً مجمداً.

- توقفي يا سونيا عن إحداث هذا الضجيج! - قالت بصوت مترنم - حقاً، إن هذا سخيف.

---

[1] - اعذرني، إنني لست بمفردي.

[2] - غافريل رومانوفيتش درجافن (1743-1816)، أشهر الشعراء الروس في القرن الثامن عشر. في عام 1815، وقبل وفاته بسنة، ترأس لجنة تحكيم لشعر الفتيان في مدرسة سانت بطرس بورغ، حيث قدّم بوشكين، ابن السادسة عشرة آنذاك، قصيدة غنائية حاكى فيها درجافن، فعانق الشاعر الفتى، وأطنب في مدحه حتى رفعه إلى السماء، وتنبأ له بمستقبل عظيم.

حين اقتربت من بوابة المدينة، تباطأت حركة الترويكا، فتراءت البيوت والناس بصورة خاطفة، والتصقت صوفيا لغوفنا بزوجها وقد هدأت واستغرقت في التفكير. كان فولوديا الصغير جالساً قبالتها، فيما اختلطت الآن أفكارها المشرقة السعيدة بأفكار أخرى كئيبة.

فقد جال في خاطرها: هذا الرجل الجالس قبالتها كان يعرف أنها تحبه، ومن المؤكد أنه صدّق الإشاعة القائلة إنها تزوجت الكولونيل par depit. لم تبح له بحبها يوماً أبداً، ولم تشأ أن يعرف بذلك، فأخفت مشاعرها عنه، ولكن بدا جلياً من نظرته أنه كان يفهمها جيداً، بينما عانت كبرياؤها بسبب ذلك. إلا أن الحقيقة الأكثر إهانة لها كانت تتمثل في أن فولوديا الصغير راح يعيرها اهتمامه فجأة بعد زواجها، وهذا شيء لم يكن له وجود من قبل. فقد أخذ يجلس معها صامتاً لساعات، أو يثرثر في أمور تافهة، والآن، عندما كانوا راكبين في الترويكا، شرع يدوس على رجلها بخفة تارة، ويضغط على يدها تارة أخرى دون أن ينبس بكلمة واحدة. كان واضحاً أنه أراد لها أن تتزوج فقط، مثلما كان واضحاً أنه يحتقرها وأنه كانت تثير في داخله نوعاً محدداً من الاهتمام فحسب، بوصفها امرأة فاسدة وغير مستقيمة.

ولما كان شعورها بالانتصار والحب تجاه زوجها قد اختلط بالخزي والكبرياء المجروحة، فقد راودتها رغبة ملحة بالمشاكسة، لدرجة أنها أرادت الجلوس في مقعد الحوذي كي تصرخ وتصفر.

وبينما هم يمرون بدير نسوي ترامى إلى أسماعهم صوت جرس عظيم يزن نحو عشرين طناً، فرسمت ريتا إشارة صليب على صدرها.

ـ عزيزتنا أوليا في هذا الدير. قالت صوفيا لغوفنا وصالبت أيضاً بارتجاف.

ـ لماذا التحقت بالدير؟ سأل الكولونيل.

ـ par depit ـ أجابت ريتا في تلميح ساخر منها إلى زواج صوفيا لغوفنا من ياغيتش ـ إنها عادة دارجة هذه الـ par depit. إنها تحد للعالم أجمع، لقد كانت أوليا تقهقه بصوت عال وتتغنج بطيش، وقد كان أمر العشّاق والحفلات الراقصة هو شغلها الشاغل، ولكن بغتة ـ انظروا ما حصل! لقد فاجأت الجميع.

ـ هذا ليس صحيحاً ـ أجاب فولوديا الصغير وهو يثني ياقته المصنوعة من الفرو، ويكشف عن وجهه الوسيم. ـ لم يكن هناك أية par depit، بل بالأحرى خوف محض إذا ما أردت أن توجهي الموضوع هذه الوجهة. فقد حكم على أخيها دميتري بالأشغال الشاقة، ومكان وجوده غير معروف الآن، وتوفيت أمها من فرط حزنها. رفع فولوديا ياقته مجدداً واستأنف بلا مبالاة: تصرفت أوليا تصرفاً صائباً، تصوروا فقط أنها تعيش كلقيط وبالأحرى مع جوهرة مثل صوفيا لفوفنا! هذا ليس بالأمر السهل.

أدركت صوفيا لفوفنا نبرة الاحتقار في صوته. فأرادت أن ترد عليه بشيء ناب، ولكنها لزمت الصمت، ثم عاودتها الرغبة ذاتها بالمشاكسة، فهبّت واقفة على قدميها، وصرخت بصوت باكٍ: أريد الذهاب إلى صلاة الصباح، ارجع أيها الحوذي، أرغب برؤية أوليا!

نفذ الحوذي أمرها. كان طنين جرس الدير عميقاً للغاية، وبدا أن ثمة شيئاً فيه ذكر صوفيا لفوفنا بأوليا وحياتها، وبدأت الأجراس تقرع في الأديرة الأخرى أيضاً.

عندما أوقف الحوذي الترويكا، وثبت صوفيا لفوفنا من العربة وحدها، وتوجهت نحو البوابة مسرعة لا يرافقها أحد.

ـ أسرعي، أرجوك! صرخ زوجها، فالوقت متأخر.

عبرت صوفيا لفوفنا البوابة المظلمة، ثم الممر المؤدي إلى الكنيسة. كان الثلج الخفيف يهسهس تحت قدميها، وقرع الجرس فوق رأسها حتى خيّل إليها أنه يخترق كيانها كله.

هاهو باب الكنيسة وهو يفضي بعد هبوط ثلاث درجات إلى رواق طويل تتدلى على جانبيه صور القديسين. كانت رائحة البخور والعرعر تعمّ هذا المكان الذي ينتهي إلى باب بدا أنه يُفتح ويظهر منه خيال عاتم لامرأة تنحني لها. لم تكن الصلاة في الكنيسة قد بدأت بعد. كانت هناك راهبة تتحرك أمام المحراب الكنسي وتشعل الشموع في شمعداناتها، بينما انشغلت أخرى بإضاءة الثريا. وقريباً من الأعمدة والمقاعد الجانبية تبدّت هيئات أشخاص يقفون في الظلمة ساكنين: هذا يعني أنهم سيقفون على هذه الحال، بلا حراك، حتى طلوع الصباح ـ فكرت صوفيا لفوفنا، وبدا لها المكان مظلماً، بارداً وموحشاً، بل

وأكثر وحشة من المقبرة ذاتها. نظرت حولها بغم إلى الهيئات الجامدة الساكنة وانقبض صدرها فجأة إذ تمكنت بطريقة ما من تبيّن أوليا في راهبة ضئيلة الحجم، نحيلة الكتفين، تغطي رأسها بمنديل أسود، على أن أوليا كانت قبل دخولها إلى الدير ممتلئة الجسم، وتبدو أطول قامة.

اقتربت صوفيا لفوفنا من المبتدئة مترددة ومتوترة جداً دون أن تعرف السبب، نظرت إلى أوليا عبر كتفها فعرفتها.

- أوليا! - قالت وضربت كفاً بكف وهي تنطق الاسم بالكاد من شدّة تأثرها، - أوليا!

عرفتها الراهبة على الفور فرفعت حاجبيها دهشة، فيما بدا وجهها الشاحب النظيف الطاهر، وحتى غطاء الرأس الأبيض الصغير الظاهر من تحت منديلها، مشرقين من شدّة الفرح.

- يا لها من معجزة سماوية! قالت وهي تضرب يديها النحيلتين والشاحبتين بعضهما ببعض هي الأخرى. ثم عانقتها صوفيا لفوفنا بقوة وقبّلتها، إلا أنها كانت تخشى أن تفوح منها رائحة الخمرة.

كنا عابرين للتو فتذكرناك - قالت منقطعة الأنفاس كما لو أنها مشت مسرعة - يا إلهي، كم أنت شاحبة! إنني سعيدة لرؤيتك، ما أخبارك؟ كيف حالك؟ هل تشعرين بالملل؟

نظرت صوفيا لفوفنا حولها إلى الراهبات الأخريات، ثم تابعت بصوت خافت: لقد تغيّرت أمور كثيرة في المنزل، أتعرفين؟ أنا تزوجت يا غيتش، فلاديمير نيكيتش، ما زلت تذكرينه، وأنا في غاية السعادة معه.

- حسناً، الحمد لله، وهل والدك على ما يرام؟

- نعم. إنه على ما يرام، وهو غالباً ما يتذكرك. أرجو يا أوليا أن تزورينا أيام العطل، أتسمعينني؟

- سآتي. قالت أوليا وارتسم على محياها طيف ابتسامة - سأجيء في اليوم الثاني من العطلة.

انخرطت صوفيا لفوفنا بالبكاء دون أن تعرف سبباً لذلك، بكت بصمت للحظة، ثم جففت عينيها وقالت: شدّ ما ستأسف ريتا لأنها لم تركِ، فهي بصحبتنا أيضاً، وفولوديا هنا كذلك، إنهما أمام البوابة الآن، كم سيكون سرورهما عظيماً لو خرجت لرؤيتهما! هيا، فالصلاة لم تبدأ بعد.

ـ هيّا، فلنذهب. وافقت أوليا. فصلّبت ثلاث مرات وتوجهت مع صوفيا لفوفنا نحو الباب المؤدي إلى الخارج.

ـ إذن تقولين يا سونيتشكا إنك سعيدة؟ ـ سألت أوليا ما إن اجتازتا البوابة.

ـ جداً!

ـ حسناً، الحمد لله.

ترجّل فولوديا الكبير وفولوديا الصغير من العربة إذ لمحا الراهبة، فحيّاها باحترام، وكان واضحاً كم أثّرت فيهما رؤية وجهها الشاحب، وجبّة الراهبات السوداء، فقد سرّهما أنها تذكرتهما وخرجت تسلّم عليهما. لفتها صوفيا لفوفنا ببطانية تقيها البرد، وألقت عليها طرفاً من معطفها الفرو. كانت الدموع التي ذرفتها تواً قد أراحت قلبها وأبهجته، وكانت سعيدة لأن هذه الليلة الصاخبة، المضطربة والمتهتكة في حقيقة الأمر قد انتهت بنقاء ولطف دون سابق توقع. ورغبة منها في إبقاء أوليا مدة أطول اقترحت: دعونا نصحبها في نزهة، اجلسي يا أوليا، سنقوم بنزهة قصيرة ليس إلا.

توقع الرجلان من الراهبة أن ترفض ـ فليس من عادة الأتقياء ركوب الترويكا، ولكن كم كان ذهولهم كبيراً حين وافقت الراهبة وجلست في العربة! وعندما انطلقت الترويكا كالسهم نحو بوابة المدينة، لزموا الصمت جميعاً، ولم يكن لهم من هم إلا أن تنعم بالدفء والراحة، وهم غارقون في التفكير: كيف كانت من قبل وكيف هي الآن.

بدا وجهها الآن جامداً خالياً من أية تعابير تقريباً، بارداً وشاحباً وشفافاً كما لو أن ماءً يجري في عروقها وليس دماً، مع أنها قبل سنتين أو ثلاث كانت مكتنزة الجسم متوردة الخدّين، تتحدث عن العرسان وتطلق ضحكتها المدوية لأتفه الأمور.

استدارت الترويكا قرب بوابة المدينة، ثم توقفت قرب الدير بعد مضي عشر دقائق، فنزلت أوليا فيما كانت أجراس الكنيسة تُقرع الآن في برجها.

- باركك الله. قالت أوليا، وانحنت على طريقة الراهبات.

- أرجوك يا أوليا، زورينا.

- سأفعل، سأفعل. وابتعدت أوليا سريعة الخطى، وسرعان ما ابتلعتها البوابة المظلمة. وما إن استأنفت الترويكا انطلاقها حتى شعر الجميع بكآبة ثقيلة.

لم ينبس أحد ببنت شفة. وشعرت صوفيا لفوفنا بوهن في أوصالها وخارت عزيمتها، لقد خيّل إليها أنّ إجبارها الراهبة على ركوب العربة والتنزه برفقة ثملة تصرّف غبي غير لبق، ويكاد يكون استهتارا بالمقدسات. زال ثملها وكذلك رغبتها بخداع نفسها، وغدا واضحا لها أنها لا تحب زوجها، وليس بمقدورها أن تحبه أبدا، وأن الأمر برمّته هراء وحماقة. لقد تزوجت زواج مصلحة، قوامه، وفقاً لرأي زميلاتها، أن الزوج فاحش الثراء، وإنه لأمر مرعب أن تبقى عانسا، مثل ريتا! ثمّ إنها ملت أباها الطبيب وأرادت إغاظة فولوديا الصغير.

ولو كانت قادرة أن تخمّن قبل الزواج أنه سيصعب عليها التحمل الذي سيكون أمراً فظيعاً وبشعاً، لكانت رفضت هذا الزواج ولو عرضوا عليها كل ثراء العالم. ولكن ما حصل لا يمكن تغييره الآن، وعليها قبوله. حين رجعوا إلى المنزل، استلقت في سريها الدافئ الناعم، وألقت الأغطية على نفسها، فتذكرت رواق الكنيسة المظلم ورائحة البخور، والهيئات المنتصبة بجانب الأعمدة. كانت تريعها فكرة أن هؤلاء الأشخاص سيبقون واقفين هناك بلا حراك طوال فترة نومها، وأن صلاة الفجر ستدوم وقتا طويلاً جدا، ثم تعقبها ساعات، ثم صلاة النهار وبعدها الصلوات القصيرة.

"ولكن الإله موجود حقاً، إنه موجود على الأرجح. ولا شك أني سأموت، وهذا يعني أنه يتوجب على المرء عاجلاً أم آجلا، أن يفكر في الروح والحياة الأبدية، مثل أوليا. لقد حصلت أوليا على الخلاص الآن، لقد حسمت كل الأمور مع نفسها، ولكن، إذا لم يكن هناك إله؟ ستكون حياتها قد هدرت سدىً، أتكون قد ضاعت فعلاً؟ ولِمَ تضيع؟ وبعد دقيقة خطرت في ذهنها فكرة: إن هناك إلهاً، والموت آتٍ لا محالة، وعلى المرء أن يفكر في روحه، إن كان مقدّراً

على أوليا أن تلاقي حتفها في هذه اللحظة بالذات، فإنها لن تجزع، إنها مستعدة، ولكن الشيء المهم هو أنها قد حسمت أمور حياتها مع نفسها سلفاً".

هناك إله.... أجل... ولكن، أمّا هناك من طريقة غير الترهب؟ فالالتحاق بالدير يعني حقاً إيقاف الحياة وتدميرها". تملكها الخوف قليلاً، فغطّت رأسها بالمخدة.

- يجب ألا أفكر في هذا... يجب ألا أفكر...

كان ياغيتش يذرع الغرفة المجاورة جيئة وذهاباً، يخشخش بمهمازه على نحوٍ خافت مستغرقاً بالتفكير بأمر أو بآخر. باغت صوفيا لفوفنا التفكير بأن هذا الرجل كان قريباً وعزيزاً عليها لمجرد سبب واحد، وهو كون اسمه فولوديا أيضاً، فجلست في سريرها ونادت بلطف: فولوديا.

- ما الأمر؟ ردّ زوجها.

- لا شيء.

وعادت إلى الاستلقاء.

تناهى إلى سمعها طنين أجراس، ربما كان مصدره الدير نفسه. وذكّرتها هذه الأجراس من جديد برواق الكنيسة والهيئات المظلمة المنتصبة. دارت في ذهنها أفكار عن الإله وعن الموت المحتّم، غطت رأسها كي لا تسمع هذا الطنين.

فكرت: إن أمامها حياة طويلة تفصلها عن الشيخوخة والموت، ويتوجب عليها أن تتحمّل الحياة قرب الرجل الذي لا تحبّه، والذي ولج الآن إلى غرفة النوم وهو في طريقه إلى الفراش، وستكون مجبرة أن تكتم في نفسها حبّها اليائس لرجل آخر، فتي وجذاب، رجل بدا لها شخصاً خارقاً.

ألقت نظرة على زوجها وأرادت أن تقول له تصبح على خير، إلا أنها عوضاً عن ذلك انفجرت باكية. كانت مستاءة من نفسها.

- حسناً، ها قد بدأت الموسيقى - قال وهو يمطّ حرف الياء.

استعادت صوفيا لفوفنا هدوءها، ولكن بعد مرور فترة طويلة نسبياً، حوالي العاشرة صباحاً. توقفت عن البكاء والارتعاد، ولكن عوضاً عن ذلك تملكها صداع شديد.

كان يا غيتش يسرع بالاستعداد للقدّاس المتأخر، وهو في الغرفة المجاورة يزمجر في وجه خادمه الذي يساعده على ارتداء ثيابه. دخل إلى غرفة النوم وهو يخشخش بمهمازه على نحو خافت. أخذ شيئاً ما، ثم دخل مرّة أخرى مرتدياً كتفيتيه وأوسمته، ويعرج في مشيته على جري عادته بسبب الروماتيزم. ولسبب ما خيّل لصوفيا لفوفنا إنه كان يمشي وهو يتلفت حوله كحيوانٍ مفترس.

سمعته يتكلّم بالهاتف: من فضلك اعمل معروفاً، صلني مع ثكنات فاسيلفسكي! ـ ثم استأنف بعد لحظة: ثكنات فاسيلفسكي؟ اطلب من السيد ساليموفيتش أن يكلمني من فضلك...

وبعد لحظة أخرى: من يكلمني؟ أهذا أنت يا فولوديا؟ إني سعيد جداً لسماعك، يا عزيزي: اطلب من والدك أن يعرج علينا فورا. فزوجتي في حالة سيئة جداً بعد نزهة البارحة... ليس في المنزل؟... هممم... شكرا لك. يا للروعة!... إني ممتن جداً... مرسي.

دخل ياغيتش إلى غرفة النوم للمرة الثالثة، فانحنى فوق زوجته ورسم إشارة الصليب، ثم مدّ يده لتقبّلها ـ فالنساء اللواتي أحببنه كنّ يقبّلن يده دوما، وقد كان معتاداً على ذلك ـ قال إنه سيعود للعشاء وخرج.

في الثانية عشرة أعلنت الخادمة عن قدوم فلاديمير ميخايلتش، فنهضت صوفيا لفوفنا مترنحة بسبب وهنها وصداعها. وسرعان ما ارتدت ثوبها الليلكي المزيّن بالفرو، واللافت للنظر، مشّطت شعرها على عجلة منها كيفما تفق. شعرت برقة في قلبها تفوق حدود الوصف. كانت ترتجف فرحا وخوفا من أن يذهب.

آه ليتها فقط تستطيع أن تراه!

جاء فولوديا الصغير زائراً وهو على أتمّ هندام يرتدي لباساً رسمياً ولفاعاً أبيض. وعندما دخلت صوفيا لفوفنا ردهة الاستقبال قبّل يدها وعبّر عن أسفه الشديد حيال توعكها. بعدئذ أطرى ثوبها عندما جلسا.

ـ لقد انزعجت من رؤية أوليا البارحة ـ قالت ـ في البداية ساورني شعور رهيب، ولكنني الآن أحسدها. إنها صخرة صمّاء يصعب تحطيمها، ولن يكون

بوسع أحد أن يزحزحها من مكانها أبداً. ولكن يا فولوديا، أما كان أمامها من مخرج آخر تسلكه؟ أيجب على المرء حقاً أن يئد نفسه حياً ليحلّ لغز الحياة؟ أتعرف؟ إنه موت بحد ذاته وليس حياة.

ظهر تعبير لطيف على وجه فولوديا لدى ذكر أوليا.

- أنت شخص ذكي يا فولوديا - قالت صوفيا لفوفنا - علّمني كيف أفعل ما فعلته هي تماما. إنني بالطبع لست مؤمنة، وليس بمقدوري أن أدخل ديراً لكن لابد أن يكون هناك ما يماثل هذا الخيار قيمة... إن حياتي ليست سهلة - تابعت بعد لحظة صمت - أخبرني... قل لي شيئا مقنعا، كلمة واحدة تفي بالغرض.

- كلمة واحدة؟ هاك إذاً: تارارا ابومبيا.

- لماذا تحتقرني يا فولوديا. سألته باندفاع - فأنت تستخدم هذه اللغة - اعذرني - الساذجة والعابثة عندما تتحدث إلي بالذات، وهي ليست من النوع الذي يستخدمه الناس مع أصدقائهم أو مع نساء محترمات. إنك ناجح جدا كإنسان متعلّم، فأنت تحب العلوم، ولكنك لا تتكلم معي أبداً عن العلوم؟ لماذا؟ ألست أهلاً لذلك؟

تضايق فولوديا الصغير فغضن وجهه وقال: لماذا تريدين أن تتكلمي عن العلوم فجأة؟ لعلك تريدين الدخول بنقاش عن البنية؟ أو ربما عن سمك الحفش مع الفجل الحرّيف؟

- جيد. حسناً، إنني امرأة تافهة سيئة مجرّدة من القيم، وغبية... ارتكبت مئات المئات من الأخطاء. إنني مريضة نفسياً وفاسقة وأستحق الاحتقار على هذا النحو، ولكن انظر يا فولوديا، أنت تكبرني بعشر سنوات وزوجي يكبرني بثلاثين سنة، إنني ترعرعت أمام ناظريك، ولو أردت، لكان في مقدورك أن تجعل مني ما تشاء حتى ملاكا، ولكنك - وهنا ارتجف صوتها - عاملتني على نحو مريع، وتزوجني يا غيتش عندما كان مسنا أصلاً وأنت...

- هذا يكفي، هذا يكفي - قال فولوديا وهو يقترب في جلوسه منها ويقبّل كلتا يديها - لندع شوبنهاور وأمثاله لفلسفتهم واثبات ما يريدون إثباته، أما نحن فدعينا نقبل هاتين اليدين الصغيرتين.

- أنت تحتقرني بالفعل، ليتك تعرف فقط كم يعذبني هذا! قالت بتلكؤ وهي تعرف سلفاً أنه لن يصدقها.

- ليتك تعرف فقط كم أريد أن أكون امرأة أخرى، وأن أبدأ حياة جديدة، إنني أفكر في هذا ببهجة غامرة.

- وبالفعل فقد ذرفت قليلاً من دموع الفرح عندما قالت ذلك - لأن تكون إنساناً طيباً شريفاً طاهراً، ألا تكذب، وأن يكون لك هدف في الحياة!

- هيا، هيا، هيا لا تبدئي بالتظاهر، فأنا لا أحب هذا. قال فولوديا واتخذ وجهه تعبيراً متقلباً - يا إلهي، لكأنك على خشبة المسرح، دعينا نتصرف كأناس حقيقيين.

ولكي لا يغضب ويرحل، طفقت تجد الأعذار لنفسها، وأجبرت نفسها على الابتسام بغية إرضائه، وعاودت الحديث عن أوليا وكيف تمنّت هي أيضاً أن تحلّ مشكلات حياتها، وأن تصبح إنساناً بحق.

- تارا.. را.. مبيا - غنى هامساً - تا...را...بومبيا.

وفجأة طوّق خصرها، فوضعت يديها على كتفيه، جاهلة ما تفعل. ولدقيقة ظلت تنظر بنشوة كما لو كانت مخدّرة، إلى وجهه الذكي والساخر، وإلى جبينه وعينيه ولحيته الرائعة.

- لقد عرفت لمدّة طويلة أني أحبك - اعترفت واحمرّت خجلاً وألماً، بل وشعرت بأن شفتيها التوتا بتشنج من أثر الخجل - إني أحبك حقاً، فلماذا تعذبني؟. أغمضت عينيها وقبّلته بشغف في شفتيه، ولعله مضى من الوقت دقيقة كاملة قبل أن تستطيع حمل نفسها على إنهاء القبلة، رغم أنها كانت تدرك أن هذا لا يجوز البتة، وأنه قد يدينها هو نفسه، أو أن الخدم قد يدخلون إلى الغرفة...

- آه، كم تعذبنيّ - رددت.

بعد مضي نصف ساعة، وكان قد حقق ما أراد، جلس في غرفة الطعام وتناول وجبة خفيفة، بينما ركعت هي بجانبه وراحت تحملق في وجهه بشراهة . قال لها إنها تبدو مثل كلب أليف ينتظر من صاحبه أن يرمي له ببقية من لحم، ثم أجلسها على إحدى ركبتيه وغنّى وهو يؤرجحها: تارا... رابومبيا!

عندما كان يهمّ بالمغادرة، سألته بصوت متأثر: متى؟ اليوم؟ أين؟ وأطبقت كفيها على فمه كما لو كانت تسعى إلى سحب الجواب بيديها.

- سيكون صعباً اليوم - قال بعد أن فكّر ملياً - ولكن ربما غداً. ثم افترقا.

قبل العشاء، ذهبت صوفيا لفوفنا إلى الدير لرؤية أوليا؛ ولكنّهم أخبروها هناك بأن أوليا ذهبت لتقرأ من سفر المزامير على روح امرأة توفيت. خرجت صوفيا من الدير وتوجهت إلى بيت أبيها، إلا أنها لم تلقه في المنزل أيضاً. بعدئذ غيّرت العربة وراحت تتجول في الشوارع والطرق الفرعية دون أيّما هدف، واستمرّت على حالتها تلك حتى حلول المساء، ولسبب ما، تذكرت خالتها الدامعة العينين، العاجزة عن إيجاد الطمأنينة أبدا.

في تلك الليلة، خرجوا مرّة أخرى في الترويكا، واستمعوا إلى غناء الغجر في مطعم خارج البلدة، وعندما عبروا من أمام الدير ثانية، تذكرت صوفيا أوليا، فأرعبها التفكير بأن فتيات ونساء طبقتها الاجتماعية لا يجدن مخرجاً سوى ركوب الترويكا دوماً، والكذب، أو الالتحاق بالدير وإماتة الجسد.

في اليوم التالي كان ثمّة لقاء آخر، وعادت صوفيا لفوفنا إلى التجوال وحدها في عربة مستأجرة حول المدينة، وتذكرت خالتها من جديد.

انفصل فولوديا الصغير عن صوفيا لفوفنا بعد أسبوع، ثم عادت الحياة إلى مجاريها كما كانت من قبل، مملة، حزينة، بل وحتى مؤلمة في بعض الأحيان. كان الكولونيل يلعب البلياردو أو البوكيت مع فولوديا الصغير لساعات، وكانت ريتا تروي النكات بطريقتها الذابلة السمجة، بينما كانت صوفيا لفوفنا تتجوّل في عربة مستأجرة باستمرار وتتضرع إلى زوجها كي يأخذها للتنزّه بالترويكا.

أضجرت صوفيا لفوفنا أوليا، إذ كانت تزورها في الدير كل يوم تقريباً، فتشكو لها عذابها الذي لا طاقة لها على احتماله، وتبكي وتشعر في الوقت نفسه أن ثمّة شيئاً نجساً، مثيراً للشفقة وخسيساً قد دخل معها إلى صومعة الدير. وكانت أوليا تقول لها آلياً وبلهجة امرئ يتلو درساً محفوظاً، بأن لا شيء من هذا له أدنى قيمة، وبأن كل هذا سيمضي، وأنّ الله سوف يسامحها.

□□

القداحة

بقلم: هانس أندرسن

ت: عبد الكريم ناصيف

شمال، يمين شمال، يمين: كان الجندي يسير منحدراً على الطريق الريفي. شمال، يمين! شمال، يمين! حقيبته الجلدية على ظهره وسيفه إلى جنبه. لقد كان في الحرب والآن هو في طريقه إلى المنزل. لكن في تلك اللحظة التقى على الطريق بساحرة عجوز قبيحة؛ شفتها السفلى تتدلى حتى صدرها. "مساء الخير، أيها الجندي "قالت الساحرة" ما أجمل سيفك!! وما أكبر حقيبتك!! أنت جندي حقيقي! الآن سأريك كيف تحصل على ما تشتهي من المال!" أشكرك جزيل الشكر، أيتها السيدة العجوز= "قال الجندي، "أترى تلك الشجرة الكبيرة هناك؟" ردت الساحرة وهي تشير إلى شجرة قريبة "إنها جوفاء تماماً من الداخل. والآن، ما عليك إلا أن تتسلقها حتى القمة، ترى تجويفاً، انزلق داخله تنزل إلى عمق الشجرة. حبلاً سأربط حول خصرك، بحيث أرفعك ثانية حالما تهتف بي".

"لكن ماذا علي أن أفعل داخل الشجرة؟" سأل الجندي، فأجابت الساحرة "تجلب المال، فأنت ما إن تصل إلى أسفل الشجرة، حتى تجد نفسك في ممر واسع. ممر مضاء تماماً، تضيئه مئات المصابيح المشتعلة. في نهاية الممر ترى ثلاثة أبواب، بوسعك أن تفتحها بسهولة ففي كل قفل مفتاحه. إذا دخلت الغرفة الأولى، رأيت في وسطها صندوقاً كبيراً عليه كلب عيناه كبيرتان كفنجاني شاي، لكن لا عليك!! سأعطيك مئزري ذا المربعات الزرقاء، مده على الأرض، ارفع الكلب بسرعة وضعه عليه. بعدئذ افتح غطاء الصندوق وخذ ما تشاء من النقود. إنها نقود نحاسية، لكن إن كنت تؤثر الفضة، ما عليك إلا أن تذهب إلى الغرفة التالية. هناك يجثم كلب عيناه كبيرتان

كدولابي طاحون. مع ذلك لا عليك ضع الكلب على مئزري، وامض إلى المال لكن، إن كنت ترغب بالذهب يمكنك أن تحصل على كل ما تستطيع حمله. فقط إن ذهبت إلى الغرفة الثالثة. لكن هذه المرة، الكلب الذي يجثم على صندوق المال هناك عيناه كبيرتان كالبرج المستدير.. إنه شيء كالكلب، يمكنني أن أقول لك!! لكن لا عليك البتة!! فقط ضع الكلب على مئزري، لا يلحق بك أي أذى، ثم اغرف من ذهب الصندوق ما تشاء".

"لا يبدو الأمر سيئاً على الإطلاق" قال الجندي "لكن، قولي لي أيتها الساحرة العجوز، ما الذي ينبغي أن أعطيك إياه؟ فأنا أتوقع أنك تبغين حصة؟".

"لا" قالت الساحرة "أنا لا أريد قرشاً واحداً، بل عليك فقط أن تجلب لي قداحة عتيقة نسيتها جدتي حين كانت آخر مرة هناك".

"أوه! هيا!! إذن! "لفّي الحبل حول وسطي! "قال الجندي. فردت الساحرة: "هاكه!! وهاك مئزري ذا الترابيع الزرقاء".

عند ذاك تسلق الجندي الشجرة، ثم ترك نفسه ينزلق عبر التجويف.. هوب!! ليجد نفسه واقفاً على رجليه، كما قالت الساحرة، في الممر الكبير حيث كانت مئات المصابيح تشتعل، بعدئذ فتح الباب الأول، أوه! هناك، كان كلب يجثم، عيناه كبيرتان كفنجاني شاي وهو يحملق فيه مغضباً.

"أنت مخلوق طيب، أجل، أنت كذلك! "قال الجندي وهو يضعه على مئزر الساحرة، ثم انكب على الصندوق آخذاً من النقود النحاسية ما استطاع، حاشيا بها جيوبه، بعدئذ أغلق الصندوق، أعاد الكلب إلى مكانه ثم مضى إلى الغرفة الثانية. يا إلهي! هناك كان يجثم كلب عيناه كبيرتان كدولابي طاحون.

"ينبغي ألا تحدق إلي هكذا! "قال الجندي "ستجهد عينيك". ثم وضع الكلب على مئزر الساحرة، لكن ما إن رأى أكوام الفضة الكثيرة في الصندوق حتى ألقى بكل ما حمله من نقود نحاسية مالئا جيوبه وحقيبته بالفضة. بعدئذ مضى إلى الغرفة الثالثة! أوه!! يا للهول! فالكلب هناك له عينان كبيرتان كالبرج المستدير فعلاً، تدوران في رأسه وتدوران كالدواليب!! "مساء الخير" قال الجندي وهو يلمس قبعته على رأسه، ذلك أنه لم ير في حياته مثل ذلك الكلب. لكن، بعد أن أمعن النظر فيه لحظة. فكر مخاطبا نفسه "حسبك" ثم مضى إلى الكلب، رفعه، وضعه على الأرض ثم فتح الصندوق. أوه!! يا الله!! كم كان هناك من الذهب!! كان ثمة ما يكفيه لأن يشتري

كوبنهاغن كلها، لأن يشتري كل ما تبيعه صانعات الكعك من قطع الحلوى، ولأن يشتري كل ما في العالم من جنود - دمى وسياط وخيول خشبية هزازة. أجل، كثير من المال كان هناك، أي والله!! كثير كان هناك!!

وهكذا أفرغ الجندي للتو كل ما في جيوبه وحقيبته من نقود فضية مالئاً إياها بالذهب. أجل، ملأ كل شيء معه بالذهب: جيوبه، حقيبته، قبعته، بل حتى حذاءه، وهكذا لم يستطع السير إلا بالكاد. الآن، صار لديه مال! أعاد الكلب إلى موضعه على الصندوق، صفق الباب وراءه، ثم هتف عبر الشجرة" هـ...ي!!يا أم! ارفعيني ثانية! هل ستفعلين؟".

هل جئت بالقداحة؟" سألته الساحرة، فرد الجندي:

"أوه! كلا! صحيح.. قد نسيت ذلك" ثم مضى من حيث جاء فأحضرها. خارج الشجرة رفعته الساحرة، ليجد نفسه من جديد واقفاً على الطريق، والذهب ملء جيوبه، حذائه، قبعته وحقيبته. "ما الذي ستفعلينه بهذه القداحة؟ "سأل الجندي فأجابت الساحرة "ما هذا من شأنك، نقودك أخذتها، الآن أعطني قداحتي".

"أيتها القمامة! قال الجندي" أخبريني في الحال ما تبغين فعله بها أو جردت حسامي وقطعت رأسك!"

"لن أخبرك" قالت الساحرة، وهكذا قطع الجندي رأسها.. فارتمت هناك أرضاً!! لكن الجندي صر نقوده كلها بمئزرها، حمل الصرة على ظهره، ووضع القداحة في جيبه ومضى مباشرة إلى المدينة.

مدينة جميلة كانت، أمَّ فيها أحسن نزل، ... نزل أفخم الغرف، طلب الطعام المفضل لديه، ذلك أنه، وهو يملك كل ذلك المال، بات رجلاً غنياً. بيد أن الخادم الذي كان عليه أن ينظف حذاءه فكر "حسن، هذا حذاء عتيق يثير الضحك، يلبسه رجل نبيل غني إلى هذا الحد"؛ فالجندي لم يكن قد اشترى حذاء جديداً بعد. في اليوم التالي خرج الجندي ثم عاد بحذاء جديد وبعض الملابس الأنيقة، فغدا بذلك رجلا راقيا، بأحسن زي، وسرعان ما أخبروه بكل شيء عن مناظر مدينتهم، عن مليكهم وأية أميرة رائعة كانت ابنته!!.

"أين يمكن للمرء أن يراها؟ "سأل الجندي فأجابوه جميعاً.

"لا يمكن لأحد أن يراها. إنها تعيش في قصر كبير من النحاس تحيط به الكثير من الأسوار والأبراج، لا أحد سوى الملك يسمح له بالذهاب إلى هناك، ذلك أن عرافا تنبأ ذات مرة أنها ستتزوج جنديا من عامة الشعب، والملك لا يريد ذلك على الإطلاق".

"يا إلهي! كم أود أن أراها! "فكر الجندي في سرد، لكنه بالطبع لم يستطع البوح بذلك. هاهو ذا يحيا حياة اللهو والمرح، يذهب دائما إلى المسرح، يتنزه في الحديقة العامة، ويغدق المال على الفقراء. وذلك، كما ترى، أمر حسن منه، فقد كان يتذكر جيداً من أيام زمان كم هو فظيع أن يكون الإنسان فقيراً لا يملك شروى نقير. إنه الآن غني، يرتدي أفخر الملابس، لديه الكثير من الأصدقاء، يكيلون له المديح، وهو يحب المديح كثيرا، لكن بما أنه كان ينفق المال كل يوم دون عائد، فقد ظل أخيرا وليس معه سوى قرشين، ثم وجد نفسه مضطرا لأن يترك الغرف الجميلة التي كان يعيش فيها ليعيش في علية صغيرة قميئة تحت السقف تماماً. كذلك بات عليه أن ينظف حذاءه ويرتقه بالإبرة والخيط، بل بلغ به الحال أن هجره أصدقاؤه، فالوصول إلى العلية يقتضي صعود الكثير من الدرج.

ذات مساء، والظلام حالك تماماً، إذ لم يكن باستطاعته أن يشتري شمعة، تذكر الجندي أن هنالك بقية من شمعة في علبة القداحة تلك التي أحضرها للساحرة العجوز، أخرج الجندي العلبة وبقية الشمعة لكن ما إن قدح الزناد وانطلق الشرار من الصوانة، حتى انفتح الباب على مصراعيه وظهر الكلب الذي رآه في الشجرة بعينيه الكبيرتين كفنجاني شاي. وقف أمامه ثم قال "أمرك سيدي". "يا للعجب!" قال الجندي "لابد أنها قداحة غريبة، إن كان باستطاعتي أن أحصل على ما أشاء بهذه الطريقة." ثم قال للكلب "أحضر لي بعض النقود". بلمحة عين مضى الكلب، بلمحة عين عاد وفي فمه كيس مليء بالنقود.

حينذاك أدرك الجندي أية قداحة رائعة كانت تلك القداحة! بقدحة واحدة يمثل أمامه كلب الصندوق ذي النقود النحاسية، بقدحتين يأتي كلب النقود الفضية وبثلاث قدحات كلب الذهب. لم يضع الجندي الوقت، فسرعان ما أبدل عليته عائداً إلى الغرف الجميلة والملابس الأنيقة، وسرعان ما تذكره أصدقاؤه بالطبع وأبدوا على الفور شدة تعلقهم به.

وذات يوم فكر في سره "أمر غريب"، لا يسمح لأحد برؤية الأميرة. لابد إذن، أنها غاية في الجمال مقارنة بهؤلاء الناس جميعا، لكن ما نفع ذلك إن كان عليها أن تقيم عمرها كله داخل قصر النحاس بكل ما حوله من أسوار وأبراج؟. أليس باستطاعتي أن أتدبر الأمر وأراها؟ إذن، أين أنت يا قداحتي العزيزة؟ "وهكذا، قدح الجندي الزناد، وبلمحة عين وقف أمامه الكلب ذو العينين الكبيرتين كفنجاني شاي.

"أنا أعلم بالطبع أنه منتصف الليل "قال الجندي" لكن أياً كان، بودي أن أرى الأميرة. ذلك ما أريد! فقط نصف لحظة!!"

بلمحة عين خرج الكلب من الباب، وقبل أن يرتد للجندي طرفه، عاد الكلب وعلى ظهره الأميرة مستلقية نائمة. غاية في الجمال كانت، حتى ليمكن لأي امرئ أن يرى أنها أميرة حقيقية. لم يستطع الجندي كبح نفسه، فقبلها ـ لقد كان جنديا حقيقيا.

بعدئذ هرول الكلب عائداً بها. لكن في الصباح، حين كانت تفطر مع الملك والملكة قالت الأميرة أنها رأت في الليل حلماً غريباً حول كلب وجندي. وكأنما كانت تمتطي ظهر الكلب، وكأنما الجندي قبلها.

"تلك حكاية جميلة، إن كنت تحبين" قالت الملكة ثم أمرت وصيفة عجوزاً أن تسهر الليلة التالية بجانب سرير الأميرة فترى إن كان الحلم حقيقة أم لا.

كان الجندي يتشوق لنظرة أخرى يلقيها على الأميرة الجميلة. وهكذا جاء الكلب في الليل، أخذها وانطلق بأقصى سرعة، لكن الوصيفة العجوز لبست جزمتها ومضت بالسرعة نفسها خلفهما، وحين رأتهما يختفيان داخل بيت كبير قالت لنفسها "الآن أنا أعلم أين مضى بها." ثم وضعت بالطباشير إشارة صليب على الباب، وعادت إلى المنزل لتنام، فيما كان الكلب قد عاد بالأميرة أيضاً.لكن حين رأى الصليب على باب المنزل الذي يقيم يه الجندي أخذ قطعة طباشير ورسم صليباً على كل باب من أبواب المدينة، لقد كانت فكرة ذكية، إذ بات من الصعب على الوصيفة أن تجد الباب الصحيح، فالصلبان على كل باب...

في الصباح الباكر، انطلق الملك والملكة، الوصيفة ورجال الحاشية جميعاً لمعرفة المكان الذي كانت فيه الأميرة.

"هو ذا البيت" قال الملك وهو يرى أول باب عليه صليب.

"كلا، هذا هو يا عزيزي!" قالت الملكة وقد لمحت باباً ثانياً عليه صليب.. لكن هاهنا صليب آخر، وهناك آخر وآخر "راحوا جميعاً يقولون، فحيثما كانوا يلتفتون، كانوا يرون الصلبان على الأبواب. حينذاك أدركوا أن من العبث البحث عن ذلك البيت.

غير أن الملكة، كما تعلمون، امرأة بالغة الذكاء يمكنها أن تعمل ما هو أكثر من مجرد التنزه في عربة. وهكذا، أخذت مقصها الذهبي الكبير، قصت قطعة حرير كبيرة ثم خاطتها على شكل كيس صغير جميل ملأته بأنعم دقيق من الحنطة السوداء. على ظهر الأميرة ثبتت الكيس، ثم ثقبته ثقبا صغيرا كي يتناثر منه الطحين حيثما تذهب الأميرة. في الليل، جاء الكلب مرة أخرى، حمل الأميرة على ظهره وجرى بها إلى الجندي الذي شغف بها حباً حتى بات يتمنى لو كان أميراً، إذن لكان باستطاعته أن يكون لها زوجاً.

لم يلحظ الكلب قط كيف كان الطحين يتسرب على طول الطريق بين القصر ونافذة الجندي، حث جرى بالأميرة إلى هناك، وفي الصباح التالي كان من اليسير على الملك والملكة أن يعرفا أين ذهبت ابنتهما، وهكذا ألقي القبض على الجندي وسيق إلى السجن.

هناك جلس. أوه! كم كانت زنزانته مظلمة ومرعبة!! إضافة إلى ذلك، كانوا لا يفتؤون يقولون له "غدا، ستشنق!!" ولم يكن ذلك يبدو مدعاة للفرح على الإطلاق. لكن ما زاد الطين بلة أنه كان قد نسي القداحة في المنزل. في الصباح، وعبر القضبان الحديدية لنافذته الصغيرة، شاهد الناس وهم يسرعون خارج المدينة كي يشهدوا شنقه. كما سمع الطبول تقرع والجنود يمضون بخطاهم العسكرية المنتظمة. كل من في المدينة كانوا قد هبوا، من بينهم صبي إسكافي بمريلته الجلدية وخفه، كان يعدو بسرعة جعلت أحد خفيه يطير عاليا ويرتطم بالجدار حيث كان الجندي يجلس وهو يختلس النظر عبر القضبان الحديدية إلى الخارج.

"هـ.. ي!! أنت أيها الإسكافي الصغير! لست بحاجة لكل هذه السرعة "قال له الجندي" إذ لا يمكنهم أن يبدؤوا بدوني. لكن انظر هنا.. إن كنت تسرع

سرعتك هذه إلى حيث كنت أقيم وتجلب لي قداحتي، ستحصل على قرشين. لكن انتبه، عليك أن تتحرك للتو". سر صبي الإسكافي غاية السرور بأن يحصل على قرشين فاندفع مسرعاً إلى حيث القداحة، أحضرها للجندي ثم - حسناً، الآن اسمعوا ما حدث!

خارج المدينة كانت مشنقة عالية قد انتصبت. حولها احتشد الجند والآلاف المؤلفة من الناس، فيما جلس الملك والملكة على عرش جميل قبالة القاضي وهيئة مستشاريه جميعاً. صعد الجندي آخر درجة في السلم، لكن ما إن هموا بوضع الحبل حول عنقه حتى ذكرهم بأن للمجرم الحق، قبل أن يشنق، بأن يطلب طلباً أخيراً، معروفاً لا يؤذي أحداً، وأنه لذلك، يرغب في أن يدخن غليوناً من التبغ - ربما، بعد كل شيء، سيكون غليونه الأخير في هذا العالم.

لم يشأ الملك أن يرفض طلبه ذلك، وهكذا أخرج الجندي قداحته ثم قدح الزناد - مرة! مرتين!! ثلاثاً!! فانتصب هناك الكلاب الثلاثة جميعاً: الأول بعينيه الكبيرتين كفنجاني شاي والثاني بعينيه الأشبه بدواليب الطاحون والثالث بعينيه الكبيرتين كالبرج المستدير.

"أنقذوني من حبل المشنقة" قال الجندي فانطلقت الكلاب منقضة على القاضي وهيئة مستشاريه. أمسكت بعضهم من سيقانهم وآخرين من أنوفهم ثم قذفت بهم عالياً في الهواء إلى درجة لم يصلوا معها إلى الأرض إلا إرباً إرباً...

"لا أريد أن تقذفوني "قال الملك، غير أن الكلب الأكبر أمسك به وبالملكة ثم قذف بهما ملحقاً إياهما بالآخرين. حينذاك، خاف الجند وصاح الناس جميعاً " أيها الجندي الفتى، أنت ستكون ملكنا وتأخذ الأميرة الجميلة". بعدئذ حملوه إلى المركبة الملكية ثم مضوا بها، والكلاب الثلاثة جميعاً ترقص أمامها والناس يهتفون "يعيش!! يعيش!! "فيما الصبية يضعون أصابعهم في أفواههم ويصفرون والجند يقدمون السلاح... أما الأميرة فقد خرجت من القصر النحاسي لتنصَّب ملكة، ولكم كانت مسرورة!! سبعة أيام بسبع ليال ظلت مائدة العرس منصوبة وظلت الكلاب تجلس إليها، شأنها شأن الآخرين،لكن وهي تدير عيونها الكبيرة هنا وهناك.

□□

الكونتيسة كاثلين

بقلم: و.ب.ييتس

ت: د. سعد الدين خرفان

الأعوام ثور أسود ضخم يجوب العالم
والله هو الراعي الذي يقوده من الخلف
وأنا أتحطم تحت وطأة أقدامه العابرة

أليل ـ الكونتيسة كاثلين

عرضت مسرحية الكونتيسة كاثلين لأول مرة في أيار عام 1899 على مسرح الأبي في ايرلندا. وكان مؤلفها الشاعر الايرلندي الشهير ييتس قد أسس مع عدد من الأدباء الايرلنديين المرموقين المسرح الأدبي الايرلندي، وسماه مسرح الأبي عام 1898. بدأ هذا المسرح أعماله بعرض هذه المسرحية. وقد شجع ييتس الأدباء الايرلنديين الشباب أمثال سنغ وأكاسي على عرض أعمالهم على هذا المسرح. وبعد تأسيس الجمهورية الايرلندية عرض ييتس هذا المسرح على الحكومة الايرلندية كنواة للمسرح الوطني، إلا أنها اعتذرت، واكتفت بمنحه مساعدة سنوية. وظل هذا المسرح يعمل بعد ذلك حتى وصل إلى الشهرة على المستوى العالمي.

لقد صاغ ييتس أحداث مسرحيته من أفعال مواطنة جميلة، ومن حبه الفاشل لها، ومن اختراعه هو أيضاً. وقد نشر القصة في (الأساطير والقصص

للفلاحين الايرلنديين) عام 1888. وفي هذه القصص استوحى ييتس الأحداث التاريخية عام 1789، حيث نزلت قوة فرنسية على شاطئ ايرلندا، ثم شاركتها جموع الفلاحين في ثورة على المحتلين الإنكليز في محاولة لتأسيس الجمهورية الايرلندية. ولعبت البطلة كاثلين تي هوليهان دوراً بطولياً في هذه الأحداث. أما المواطنة الجميلة فقد كانت (مودغون) التي لقيها ييتس لأول مرة عام 1889 ووقع في حبها. وقد أصبحت هذه السيدة شخصية فذة لدى الفلاحين عام 1897، حيث ساعدت على كتابة منشور يجيز السرقة أثناء المجاعة التي اجتاحت ايرلندة. ثم ماتت نتيجة لذلك بنوبة من التهاب القصبات. وقد حزن ييتس لموتها وعبر عن بعض ما أحس به في مسرحيته على لسان الشاعر آليل.

إن هذه المسرحية، إضافة إلى قيمتها الجمالية التي تنبع من لغتها الشعرية الصادرة عن شاعر ايرلندي مشهور، وقيمتها التاريخية كونها أول مسرحية مثلت على مسرح الأبي الشهير، تتميز بأنها تستلهم التراث والأسطورة، وتسقط هذه الرموز على الحاضر في محاولة لاستنهاض ما في ذاكرة الأمة من بطولات وتضحيات، وتوظيفه في سبيل النهوض والثورة على الواقع.

المترجم

الكونتيسة كاثلين

المشهد الأول

(غرفة تحتوي على موقد يشتعل. وباب يقود إلى العراء. ربما شاهد المرء من خلاله أشجار الغابة. ويجب تلوين هذه الأشجار بلون عادي فوق سماء مذهبة أو ملطخة، الجدران من نفس اللون، ويجب أن يكون للمشهد تأثير يذكر برسوم بالكتاب المقدس). ماري امرأة بحدود الأربعين من العمر تقوم بتدوير المطحنة.

ماري: ما الذي يجعل الدجاجة الرمادية تثير مثل هذه الضجة؟

(يأتي تايغو وهو صبي في الرابعة عشرة من عمره ومعه بعض الجذور والأعشاب حيث يضعها بجانب الموقد).

تايغو: يقولون إن البلاد قد اجتاحتها المجاعة وإن القبور تزحف.

ماري: ماذا يمكن للدجاجة أن تكون قد سمعت؟

تايغو: لقد صادفت امرأة رجلاً له أذنان طويلتان، وهما ترتفعان وتنزلان كأنهما جناحا وطواط.

ماري: ما الذي أخر والدك إلى هذه الساعة؟

تايغو: منذ ليلتين وقرب كنيسة (كاريك - أوراس)، قابل راعٍ رجلاً ليس له عينان ولا أذنان ولا فم، وكأن وجهه قطعة من اللحم لقد رآه بكل وضوح على ضوء القمر.

ماري: انظر في الخارج وأخبرني إذا كان أبوك قادماً.

(يذهب تايغو إلى الباب)

تايغو: أمي

ماري: ما الأمر؟

تايغو: في الغابة هناك يوجد طائران، إذا جاز أن تسميهما طائرين. لا أستطيع أن أميزهما بوضوح بسبب الأوراق. ولكن لهما شكل ولون الصقور، وأنا شبه متأكد أن لهما وجوهاً آدمية.

ماري: احمنا يا رب!

تايغو: إنهما يحدقان صوبي. ما هي فائدة الدعاء؟ هذا ما يقوله

والدي. لقد غفل الله عنا. وماذا يهمه، ـ هذا ما يقوله والدي ـ لو أن البلاد كلها تعوي كأرنب بين فكي ثعلب؟

ماري: سوف تجلب لنا الشر بهذا الإلحاد. لوالدك ولك ولي أيضاً. أتمنى إلى الله أن يعود آه.. هذا هو.

(يدخل شيموس) ما الذي أخرك في الغابة؟ إنك تعلم أنني لا أستطيع إلا أن أتصور كل أنواع الحوادث حتى ترجع إلى البيت.

شيموس: ليست لدي أية رغبة في سماع ثرثرتك. وبالرغم من أنني مشيت طوال نصف يوم في الغابات إلا أنني لم أعثر على شيء. حتى الجرذان ماتت من العطش. ولم يكن هناك حتى نسمة تهب على الأوراق المحترقة.

تايغو: هل يعني هذا أنك لم تجلب شيئاً للعشاء؟

شيموس: لقد جلست بعد ذلك مع المتسولين على مفرق الطرق. ومددت كفاً فارغة كالآخرين.

ماري: وماذا شحذت؟

شيموس: لم تكن هناك فرصة للشحاذة. فعندما رآني الشحاذون الآخرون صرخوا في وجهي، فهم لا يريدون شحاذاً جديداً يشاركهم فيما يحصلون عليه من صدقات. لقد طاردوني بالعصي والحجارة.

تايغو: لقد قلت إنك ستجلب لنا الطعام أو النقود.

شيموس: ماذا يوجد في البيت؟

تايغو: بعض الخبز المتعفن.

ماري: هناك من الدقيق ما يكفي لصنع رغيف آخر.

تايغو: وعندما ينتهي الدقيق؟

ماري: هناك الدجاجة في القن.

شيموس: اللعنة على الشحاذين! اللعنة عليهم!

تايغو: لقد ذهب آخر فليس لدينا.

شيموس: عندما تنفد الدجاجة ما الذي نستطيع العيش عليه سوى

الأعشاب والحشائش حتى تصبح أفواهنا خضراء؟

ماري: إن الله الذي وفر إلى الآن بعض الطعام والشراب سيستمر في رعايتنا.

شيموس: إن مطبخه فارغ. لقد نظرت خلال خمسة أبواب اليوم. ولقد رأيت الموتى ولا أحد يوقظهم.

ماري: ربما يريدنا أن نموت. لأنه يعلم أنه حين تتوقف الأذن وحين تتوقف العين فستختفي كل المناظر السيئة عن العين. وكل السخفاء يتكلمون من آذانهم!

(يُسمَع صوتُ جهازٍ وتري في الخارج)

شيموس: من يمر من هنا؟ ومن يهزأ بنا بهذه الموسيقى؟.

تايغو: هناك شاب يعزفها. ومعه امرأة مسنة وسيدة.

شيموس: وما الذي يهمهما من متاعب الفقراء؟ لا شيء على الإطلاق أو مرق فجل خشن للحم اليوم.

ماري: ليغفر الله للأغنياء! لو أننا مررنا مثلهم عبر أبواب عدة، ورأينا الأطباق مصفوفة فوق الرفوف اللامعة، وعلى ضوء الشمعة فسنكون قساة مثلهم. وهناك (سم الخياط) الذي يتحتم عليهم أن يمروا من خلاله في نهاية المطاف.

شيموس: اللعنة على الأغنياء!

تايغو: إنهم قادمون إلى هنا.

شيموس: اجلس إذن على المقعد. اجلس بسرعة أقول لك. وتظاهر بوجه شاحب وصوت ضعيف واجعل رأسك ينحني فوق ركبتيك.

ماري: ليت عندي الوقت كي أرتب البيت!

(تدخل كاثلين وأوونا وآليل).

كاثلين: ليرحم الله الموجودين في هذا المكان. هناك بيت ما، قلعة قديمة رمادية ولها مطبخ في الحديقة، وفيها أشجار من الليمون والتفاح وحوض من الزهور، في مكان ما من هذه الغابة.

ماري: نحن نعرف مكانها أيتها السيدة. إنها موجودة بين جدران صعبة السلوك، كما لو أن مشاكل العالم لا تستطيع أن تصل إليها.

كاثلين: قد نكون نحن هذه المشاكل. لأننا قد أضعناها بالرغم من تجوالنا في الغابة إلى هذه الساعة. ومع ذلك يجب أن نجد الطريق إليها لأنني عشت كل طفولتي في ذلك المكان.

ماري: أنت الكونتيسة كاثلين إذن.

كاثلين: وهذه المرأة هي أوونا مربيتي. وكان عليها أن تتذكر هذا المكان فقد كنا سعداء لفترة طويلة فيه.

أوونا: إن الدروب تغص بالأدغال والحشائش الكثيفة الآن أو أن بصري بدأ يخف.

كاثلين: وهذا الشاب، كان من المفروض أن يعرف الغابات جيداً، لقد صادفناه على أطرافها قبل لحظة يتجول ويغني مثل موجة البحر. إنه مشغول بأحلام الأهوال القادمة بحيث لا يستطيع أن يمد يد المساعدة.

ماري: لا تزال هناك مسافة أمامك. ولكنني أستطيع أن أرشدك إلى الطريق الذي يسير عليه الخدم أثناء ذهابهم إلى السوق. ولكن يجب عليك أن تجلسي وتستريحي أولاً. لقد خدم أجدادي أجدادك أيتها السيدة لمدة أطول مما هو مسجل في الكتب. ومن الغريب أن لا تكوني أنت وأصدقاؤك في ضيافتنا.

كاثلين: ومن الأغرب أن لا أكون ممتنة لهذا الاستقبال اللطيف. ولكن يجب أن أذهب فقد بدأ الظلام يخيم.

شيموس: لقد مضى زمن طويل منذ أن وقع بصري على الخبز أو على شيء أشتريه به.

كاثلين: أنت إذاً جائع حتى وأنت وسط هذه الغابات! لقد ظننت أنه لن يحدث أي تغيير ولكن هذا حلم. فالدودة القديمة في هذا العالم يكن لها أن تلتهم وتشق طريقها إلى أي مكان تشاء (تعطي نقوداً).

تايغو: أيتها السيدة الجميلة. أعطني شيئاً أيضاً. لقد كنت على وشك السقوط من الضعف ومن الجوع والعطش، والتمدد على الأرض كجذع شجرة ساقط.

كاثلين: لقد أعطيت الجميع. وكان ذلك كل ما لدي. انظر فإن حافظة نقودي فارغة.. لقد مررت برجال ونساء جائعين طوال اليوم. وقد أخذوا بقية النقود. ولكن خذ هذه الحافظة فالقفل الفضي قد يساوي شيئاً زهيداً. وإذا أتيت إلى بيتي غداً فسيكون لك ضعف المبلغ.

(يبدأ آليل بالعزف).

شيموس: (يتمتم) ما أجمل هذه الموسيقى!

كاثلين: آه. لا تلم الأصابع فوق القيثارة. لقد نصحني الأطباء أن أبدد الأيام التعيسة وأن أجد السلوى لأفكاري أو أن أسير إلى القبر.

شيموس: لم أقل شيئاً أيتها السيدة. لماذا يتذمر أمثالنا؟.

أوونا: لقد انتهى الموضوع. إن الأحزان التي لم تتعرف عليها إلا من قراءة الكتب تثقل كاهلها كما لو كانت أحزانها الخاصة.

(تخرج أوونا وماري وكاثلين. ويتطلع آليل بتحدٍ نحو شيموس).

آليل: (يغني). لم أكن سوى مجنون من الحب إنني أعرف من يقيس طوله وأنا أعرف الرؤوس التي ينبغي تحطيمها، فالمجانين يملكون قوة مضاعفة. أنا أعلم أن الكل للأخذ أو الترك، من يهزأ بالموسيقى يهزأ بالحب، لست سوى مجنون في سبيل الحب، فلا حاجة أن ألتقط وأختار. (يضغط على أصابعه في وجه شيموس) كفى!

أنا أعرف الرؤوس التي ينبغي أن أحطمها. (يخطو خطوة نحو الباب ثم يدور مرة أخرى) أغلق الباب قبل أن يحل الظلام، فمن يعرف ما الذي يمشي، وبأي شكل، هناك مخلوق شيطاني يطير في الهواء، ولكن توجد الآن بومتان رماديتان فوق رؤوسنا. (يخرج ويخف صوت غنائه، تدخل ماري وشيموس يعد النقود).

شيموس: إذا ذهب ذلك الغبي.

تايغو: لقد رأى البومتين أيضاً. ليس هناك أي حظ في البوم، ولكن ربما سقط الحظ السيئ فوق رأسه.

ماري: لم تشكر السيدة إلى الآن.

شيموس: أشكرها من أجل سبع قطع من (نصف بنس) وقطعة فضية؟.

تايغو: فقط من أجل الحافظة الفارغة؟!

شيموس: وما قيمة هذا حتى تشكر عليه؟ بل ما قيمة ضعفه الذي وعدتنا به؟ بالمقارنة مع الخبز واللحم وكل أصناف المأكولات والسعر الذي لم يسمع به من قبل والذي يزداد كل يوم؟.

ماري: لقد أخذنا كل ما تملكه. لقد أفرغت حافظة نقودنا أمام أعيننا.

شيموس: (إلى ماري التي ذهبت لتغلق الباب) اتركي الباب مفتوحاً.

ماري: عندما يخاف أولئك الذين قرأوا الكتب ورأوا العجائب السبعة في العالم ما فوق الأرض وما تحتها، فقد حان الوقت كي يغلق الفقراء أبوابهم.

شيموس: لا أريد أن أغلق الباب. لأنه ما من أحد يمشي فوق الأرض أو تحتها إلا وهو على الرحب والسعة في هذا البيت أكثر من أي إنسان، غنياً كان أم فقيراً.

تايغو: حتى يجلبوا لنا المال.

شيموس: لقد سمعت أن شيئاً يظهر على شكل طائر أبيض، أو على شكل حمامة أو ما شابهها، ولكن إذا ضربته بحجر أو عصا فإنه يعطي صوتاً كما لو كان من القصدير. واذا حفرت في المكان الذي يحفر فيه فستجد حزمة من الذهب.

تايغو: ولكني أحلم بالذهب لثلاث ليال على التوالي! وهناك دائماً ذهب!

شيموس: قد تجوع قبل أن تتمكن من العثور عليه.

تايغو: ولكنك لو دعوت فربما جاء شيء. لقد شوهدوا مؤخراً.

ماري: هل هي دعوة للشياطين؟ أتدعو الشياطين من الغابة؟ أتدعوهم إلى هنا؟

شيموس: إذن تقفين ضدي وتقولين من أرحب به إلى هنا؟

(يضربها) هذا يريك من هو السيد في البيت.

تايغو: استدعهم.

ماري: ليرحمنا الله جميعاً.

شيموس: ادعي ما شئت. فلن تهتم الآذان النائمة في السماوات لدعائك. ولكنني سأدعو من أشاء.

تايغو: يقولون إن الكثيرين قد حصلوا على المال منهم.

شيموس: (عند الباب) مهما تكن يا من تتجول في الغابات أثناء الليل، وليكن أنك لم تبرز من قبر - فأنا لا أريد أي كائن بشري - أرحب بك هنا. تعال واجلس بجانب موقد النار. ماذا يهمني لو كان رأسك تحت يديك. أو كان لديك ذنب حصان تلطم به جانبيك أو ريش بدلاً من الشعر. إن هذا كله لا يهمني في شيء. تعال وقاسمنا ما نملكه في هذا البيت من الخبز واللحم. ومد أعقاب رجليك وادفئها في الرماد الدافئ وبعد ذلك دعنا نتقاسم سوية ونلعن كل الرجال والنساء ادخل. ادخل. ماذا؟! ألا يوجد أحد هناك؟

(يلتفت بعيداً عن الباب).

ومع ذلك فهم يقولون إنهم مثل الحشيش في كل مكان، إنهم يركبون حتى على الكتاب المقدس الذي يحمله القس بيديه.

(يرفع تايغو إحدى يديه ببطء ويشير بها نحو الباب. ويبدأ بالتراجع إلى الوراء). يستدير شيموس فيرى أيضاً شيئاً ما ويبدأ بالتراجع هو الآخر وتفعل ماري الشيء نفسه. ويدخل رجل يلبس لباس تاجر شرقي، وفي يده سجادة صغيرة حيث يحلها ثم يضعها على الأرض، ويجلس فوقها متربعاً عند أحد أطرافها. ويتبعه رجل آخر يلبس الزي نفسه ويجلس على الطرف الآخر. ويتم هذا ببطء وتمعن. وعندما يجلسان يتناولان المال من حافظات مطرزة على الحزام. ويبدآن بترتيبها على السجادة.

تايغو: تكلم معهما.

شيموس: لا، تكلم أنت.

تايغو: أنت الذي استدعاهما.

شيموس: (يقترب منهما) هل لي أن أتجرأ إذا سمحتما؟ هل تريدان شيئا منا؟ ورغم أننا ناس فقراء، إذا كان هناك.....؟ هل هناك....؟

التاجر الأول: لقد سرنا في طريق طويل. فنحن تجار ويجب علينا أن نجوب العالم، ونتطلع الآن إلى العشاء والدفء وإلى ركن أمين نعدّ فيه نقودنا.

شيموس: لقد ظننت أنكما..... ولكن لا يهم الآن..... لقد حصل خلاف بيني وبين زوجتي لأنني قلت إنني السيد هنا وأستطيع أن أدعو من أشاء. ولهذا .... ولكن هذا لا يهم لأنه من الواضح أنكما تاجران فقط.

التاجر الأول: نحن نسافر في خدمة سيد جميع التجار.

شيموس: ربما كنتما من أظن.... ومع ذلك فإنني أرحب بكما. كونا من تودان ولكنكما ستنالان عشاء بسعر السوق الحالي. وهذا يعني أن ما كان يباع بينس أصبح يكلف الآن خمسين.

التاجر الأول: (يرتب النقود): إن سيدنا يأمرنا أن ندفع أسعارا جيدة بحيث يستطيع كل من يتعامل معنا أن يأكل ويشرب ويكون سعيدا.

شيموس: (إلى ماري): تحركي. اذهبي واذبحي وانتفي الطير. بينما أقوم أنا وتايغو بإشعال نار أفضل ووضع الأطباق.

ماري: لن أطبخ لكما.

شيموس: لن تطبخي! لن تطبخي! لا تغضبا. إنها تريد أن تنتقم مني لأنني ضربتها أثناء جدالنا. ولكن ستعود إلى رشدها. منذ أن حلت هذه المجاعة ونحن نتخاصم كما لو كنا سكاكين في سلة غسيل.

ماري: لن أطبخ لكما. لأنني أعلم في أي شكل سيئ جلستما، منذ لحظة خارج هذا الباب.

تايغو: المسألة سيادتكما أن والدي تفوه ببعض الكلمات الخيالية ولذا فهي تظن أنكما لستما من أولئك البشر الذين يرسلون ظلاً.

شيموس: لقد سبق أن قلت إنني سأرحب بشياطين الغابة إذا كانوا يريدون أن يأكلوا ويشربوا. ولكن من المؤكد أنكما بشر مثلنا.

التاجر الأول: من الغريب أن تعتقد أنه ليس لنا ظل. لأنه ليس هناك أكثر قيمة في هذا العالم من التجار الذين يبيعون ويشترون.

ماري: إذا لم تكونا شيطانين. وبالنظر إلى هذه الثروة الضخمة التي تمتلكانها أعطيا الفقراء الجائعين غذاء أو مالاً.

التاجر الأول: لو علمنا كيف نجد الفقراء الذين يستحقون فسنقوم بواجبنا.

ماري: ولكن يمكنك أن تفتش عنهم بشيء من الصبر.

التاجر الأول: إننا نعلم مساوئ فعل الخير بدون مقابل.

ماري: قد تكون هذه المساوئ صحيحة في الأحوال العادية. ولكنني أعتقد أنه في أيام مثل هذه يجب أن يكون هناك بعض التسامح مما يؤثر على الميزان ويرجح الكفة.

التاجر الأول: لو أننا فكرنا مسبقاً بطريقة أفضل من هذه؟!

التاجر الثاني: لو أتى كل واحد منهم بشيء من البضاعة فسنعطيه سعراً لم يحلم به.

ماري: ومن أين يحصل الجائعون على بضاعة؟

التاجر الأول: لن نطلب منهم أكثر مما يمتلكه كل واحد منهم.

ماري: لقد بيعت وذهبت قطعانهم ودواجنهم ومزارعهم وأدواتهم.

التاجر الأول: لم يبيعوا كل شيء إلى الآن. لأنه يوجد شيء بخاري.. قد يكون لا شيء. ولكن هذه هي المخاطرة التي يقوم بها المشتري. نفس ثانية، يدعونها خالدة كما تقول الروايات.

شيموس: هل يريدان أن يشتريا أرواحنا؟

تايغو: سأقايض روحي. لماذا يتحتم علي أن أجوع في سبيل شيء قد لا يكون موجودا أصلا؟

ماري: تايغو وشيموس.

شيموس: وماذا يمكن أن تكون سوى لا شيء؟ ماذا أعطانا الرب من جعبته سوى المجاعة؟ ولكن الشيطان يعطينا النقود.

تانغو: لم تتحرك العواصف إلى الآن.

التاجر الأول: هنا كومة لكل واحد منا.

(يذهب شيموس ليأخذ المال)

ولكن لا. ليس الآن. هناك عمل علي أن أدلكما عليه.

شيموس: هكذا إذن فأنت مخادع مثل الباقين. وكل هذا الكلام عن شراء ما هو مجرد بخار عبارة عن خبز جميل، كان علي أن أعرف ذلك. فهذه طريقة كلام الرجال المخادعين.

التاجر الأول: هذا من أجل العمل فلكل رجل سعره الخاص به. ولن يكون هناك دفع حتى يتم العمل.

تايغو: الشيء نفسه بالنسبة لي.

ماري: يا إلهي! لم أنت هادئ هكذا؟

التاجر الأول: عليكما فقط أن تصيحا عند مفترق كل طريق. وعند باب كل بيت، أننا نشتري أرواح الناس. ونعطي ثمناً جيداً بحيث يستطيع الجميع العيش برخاء وهناء حتى تنتهي المجاعة. فنحن رجال مسيحيون.

شيموس: تعال، دعنا نذهب.

تايغو: سأظل أركض حتى أستطيع الحصول على الثمن.

التاجر الثاني: (ينهض ويتجه صوب المدفأة) قف. يجب أن يكون لديك ما يؤيد كلامك، ولذا خذا معكما ما يسليكما على الطريق (يرمي بكيس من النقود على الأرض). تصرفا كما يحلو لكما فسيدنا كريم جدا.

(يتوقف كل من شيموس وتايغو. يأخذ تايغو النقود ثم يخرجان)

ماري: يا محطمي الأرواح، سوف يحطكما الله بسرعة سوف تجفان في النهاية مثل الأوراق الجافة وتتدليان وأنتما مثبتان كالحشرات الميتة على أبواب الله.

التاجر الثاني: اشتمي كما تشائين فللقديسين أن يحلموا كما يشاؤون.

التاجر الأول: بالرغم من أننا لسنا سوى حشرات بعثها سيدنا من أجل أن نحكم العالم، إلا أنه في النهاية سوف يمزق أضلاع القمر الشاحبة وسوف يطفئ النجوم في ليل سرمدي.

ماري: الله أقوى من الجميع.

التاجر الثاني: ادعي فسوف تحتاجينه. سوف تأكلين الحشائش والأعشاب حتى يصبح المدخل المنخفض هناك حائطاً. وعندما تصبح يداك غير قادرتين على سحب جسمك سنكون بقربك.

(يغمى على ماري)

(يأخذ التاجر الأول السجادة ويفرشها أمام الموقد ويقف أمامه وهو يدفئ يديه).

التاجر الأول: لم تخدش وجوهنا.

اقضم رقبة هذا الطير ورش الطحين وانظر إذا كان هناك خبز فوق الرفوف، سوف ندير الطير فوق النار ونشويه، وسوف نأكل العشاء الذي دعينا إليه الآن حيث يخيم الهدوء على البيت. الشكر لسيدنا، وسوف نمدد أقدامنا وندفئها بين الرماد.

المشهد الثاني

مقدمة المشهد عبارة عن غابة ومنظر بعيد لبيت له أبراج على كلا الجانبين. ولكن الجميع بلون عادي بدون ضوء أو ظل وعلى خلفية مذهبة أو مخططة.

(تدخل الكونتيسة كاثلين وهي تتكئ على ذراع آليل. وتتبعهما أوونا)

كاثلين: (تتوقف) بالتأكيد فإن لهذه الزاوية المغطاة بالأوراق حيث يمكن للمرء أن يشم رائحة غسل الفراش البري. قصة أيضا ؟

أوونا: هذا هو البيت أخيراً.

آليل: هناك رجل كما يقولون أحب (مايف) ملكة الصيف الخفي. وقد ماتت في حبه منذ أكثر من تسعة قرون. والآن عندما يطلع القمر بدراً، تترك الراقصين معهما وحيدين وترقد هناك فوق ذلك المكان المسطح، وتظل ثلاثة أيام تتنهد وتتمدد وتبلل خديها الشاحبين بالدموع.

كاثلين: إنها تحب حقيقة.

بآليل: لا يا سيدتي إنها تبلل خديها فقط فلقد نسيت اسمه.

كاثلين: ستتجاوز تلك المشكلة ـ رغم أنها مشكلة كبرى أن تنسى اسمه ـ لو كان لديها عقل أفضل.

أوونا: منزلك يا سيدتي.

آليل: إنها تنام عالياً في (نوكنارايا) الشتوية. في بيت قديم من الحجارة. بينما يجب على نسائها الفقيرات أن يتأرجحن فوق الأمواج إذا أردن النوم لأنهن ولدن في الماء. ولو أنها نادتهن بأسمائهن فسيركضن على البر، ويرقصن على ضوء القمر، حتى يترنحن ويحببن كما يفعل الرجال. ويصبحن صبورات ورحيمات. ولكن لا شيء يبقى في ذاكرتهن فلهن ذاكرات

ضعيفة بالرغم من أنهن يبكين لأجلها. نعم إنهن يبكين عندما يصبح القمر بدراً.

كاثلين: وهل يعشن طويلاً لأنهن يملكن ذاكرات ضعيفة؟

آليل: ما هي الذاكرة سوى الرماد الذي يخنق نيراننا التي بدأت تخفت؟ ولديهن نار دائمة. دائمة.

أوونا: هذا هو منزلك الخاص يا سيدتي.

كاثلين: نعم هذا صحيح فلقد كنا سنمر به دون أن نفطن إليه.

آليل: اللعنة عليه من بيت فضولي. لو أنه بقي بعيداً لعرفت ما تفكر فيه ملكة (مايف) عندما ينقص القمر. وفيما إذا كانت الراقصات ـ كما في الأيام السالفة ـ يمنحن حبهن القصير للرجال.

أوونا: ارتاحي على ذراعي. فهذه الأفكار لا تلائم الأذن المسيحية.

آليل: إنني أصغر منك فستكون ثقيلة جداً بالنسبة لك.

(يبدأ بالتقاط مزماره من الكيس، وكاثلين التي توجهت إلى أوونا تدور متجهة إليه).

هذا الصندوق الفارغ يتذكر كل قدم رقصت على العشب المنبسط في هذا العالم، وسوف يبوح بأسرار إذا همستُ فيه.

(يغني)

ارفع عالياً الركبة البيضاء، واسمع ما يغنيه هؤلاء الراقصون الشباب الذين يرقصون الآن في حلقة والقلوب التي تحطمت منذ زمن؛ زمن بعيد من أجلهم.

أوونا: الأصدقاء الجدد لطفاء.

آليل: ولكن الرقص يتغير.

ارفع عالياً هذا الرداء فكل هذا الحزن سوف يداس.

أوونا: هذه الصفيحة الفارغة المهترئة. اتكئي على ذراعي أنا. فهي ذراع تم تعميدها، وليست كبعض الأذرع الأخرى، إذا كان لنا أن نحكم على الكلام. ولكن كما تشائين. حان الوقت كي أنسى. ربما ليست هي الذراع التي كنت تنامين عليها عندما كنت صغيرة مثل الدودة الضعيفة.

آليل: ابقي معي حتى نصل إلى بيتك.

كاثلين: (تجلس) عندما أرتاح لن أحتاج أي عون.

آليل: لقد حسبت أنني منعتها من تذكر شرور الزمن لمدة عشر دقائق فقط. ولكن الآن وبعد مضي سبع دقائق فقط تتدخلين أنت.

أوونا: تابع الكلام. فما الفائدة من كلامك؟ فأنت لم تعمد كمسيحي؟

آليل: أيتها العجوز. أيتها العجوز. لقد سرقت منها ثلاث دقائق من راحة الباب وبالرغم من أنك ستعيشين حتى مئة عام. وستغسلين أقدام الشحاذين وتعطين الصدقات وتتسلقين جبل (كروباتريك)، إلا أن هذا لن يغفر لك.

أوونا: كيف يمكن لرجل لم يسبق له أن عُمّد أن يعرف ما الذي تسامحه السماء؟

آليل: أنت امرأة خاطئة.

أوونا: لن أهتم أكثر لو تذمر خنزير.

(يدخل خادم كاثلين).

الخادم: لا لوم علي لأنني أغلقت البوابة. اللوم على حارس الغابة. لقد تسلق الرجال الزاوية اليمنى حيث شجرة الصنوبر.

كاثلين: إنني لا أفهمك، من تسلق؟

الخادم: إذن شكراً لله فسأكون أول من يخبرك. كنت أخشى أن يقوم بعض الخدم بالرغم من أنني كنت أراقب - بإخبارك وبالتالي يمزجون الصدق بالكذب يا سيدتي.

كاثلين: (تقوم) هل حدث مكروه؟

الخادم: نعم بالطبع.

اللوم كله على حطاب الغابة الذي ترك الأغصان ملقاة على الجدران. فبهذه الطريقة استطاع المتسولون الوصول إلى الحديقة.

كاثلين: ظننت أنني قد نجوت من الخطر هنا. هل قتل أحد؟

الخادم: لا لم يقتل أحد. لقد سرقوا مقدار نصف عربة مليئة بالملفوف الأخضر.

كاثلين: ولكن ربما كانوا جائعين جداً.

الخادم: هذا مؤكد. فلقد كانت فرصتهم الوحيدة هي أن يسرقوا أو أن يجوعوا.

كاثلين: لقد أفتى عالم دين مطلع أن الجائع يمكن له أن يأخذ ما هو ضروري له دون أن يكون في عمله أية جريمة.

أوونا: غير مذنب ولص. يجب أن تحطم زجاجات على الحائط.

كاثلين: وحتى لو كانوا مذنبين، فطالما أن الإيمان لم يضع من قلوبهم فليس أمام الله إلا أن يغفر لهم. ليس هناك من نفس إلا وتختلف عما سواها في هذا العالم. ولا أحد إلا ويرفع غرية لحب الله حتى ينمو هذا الحب بلا حدود.

(يدخل تايغو وشيموس)

الخادم: لماذا تركض؟ اخلع قبعتك ألا ترى من هنا.

شيموس: لا أستطيع الانتظار. إنني أزف إلى الناس أفضل الأخبار التي سمعوها منذ آلاف السنين.

الخادم: إذن التقط أنفاسك وتكلم.

شيموس: لو عرفت أخباري لركضت أنت أيضاً، ولما استطعت التقاط أنفاسك.

تايغو: يا لها من أخبار! سوف يرفعنا الناس على أكتافهم!.

شيموس: هناك شيء يحمله كل فرد معه، ولم يفكر فيه أحد سوى كونه مجرد نفخة ريح، وقد أصبح له الآن ثمن للبيع.

تايغو: ومع ذلك فهو بلا فائدة كوجود زوج من أظافر الإنسان.

شيموس: ما يدعوني إلى الضحك عندما أفكر في هذا الموضوع، هو لو أن شحاذاً ينام فوق القش باعه لاستطاع أن يمتلك عربته الخاصة.

تايغو: (يضحك) هناك شخصان يشتريان أرواح الناس.

كاثلين: يا إلهي!!

تايغو: وربما لم تكن هناك أية روح على الإطلاق.

الخادم: إنهما مخموران أو مجنونان.

تايغو: انظر إلى المال الذي يدفعانه (يظهر النقود).

شيموس: (يلقي بالنقود) "اذهبا وأخبرا كل العالم" هذا ما قالاه (المال لقاء الأرواح، مال كثير من أجل روح).

كاثلين: أعطهما ضعفاً أو ثلاثة أضعاف أو عشرين ضعفاً من أموالهما واحصلا على روحيكما مرة أخرى. سوف أدفع كل شيء.

شيموس: ليس نحن! ليس نحن! لأن الأرواح - إن كانت موجودة - تمنع الجسد أن يأخذ نصيبه من المرح. سوف أسكر وأمرح.

تايغو: تعال دعنا نذهب (يخرج).

كاثلين: ولكن هناك عالم آخر سوف يأتي.

شيموس: حتى لو كان هناك عالم آخر.

أفضل أن أترك نفسي مع من يستطيع دفع النقود بدلاً من الذي جلب المجاعة من الصرة.

(يخرج من الجهة اليمنى وهو يترنح)

هناك نقود من أجل روح، نقود صفراء جميلة، نقود لأرواح الرجال نقود كثيرة، نقود... نقود...

كاثلين: (إلى آليل) اذهب واستدعهما إلى هنا مرة أخرى، ائت بهما بالقوة، توسل إليهما، ارشهما. اعمل أي شيء تريد (يخرج آليل).

وأنت أيضا اتبعيهما، وأضيفي صلواتك إليه.

(تخرج أوونا والتي كانت من قبل تصلي).

أيها الخادم. أنت تعرف أسرار بيتي. كم أملك؟

الخادم: مئة كيس من الذهب.

كاثلين: وكم أملك من القلاع؟

الخادم: مثلها أيضاً

كاثلين: وكم عندي من المراعي؟

الخادم: مثلها.

كاثلين: وكم لدي من الغابات؟

الخادم: مثلها أيضاً.

كاثلين: دع هذا البيت وبع كل ما أملك. اذهب وقايض حيث شئت. ولكن تعال مرة أخرى. بأعداد من القطيع وبسفن محملة بالطعام.

الخادم: لينزل نور الله عليك يا سيدتي. سوف تنقذين البلاد.

كاثلين: لا تتأخر.

(يخرج الخادم من اليسار، ويرجع كل من آليل وأوونا).

كاثلين: ألم يرجعا؟ تكلم بسرعة.

آليل: لقد سحب أحدهما خنجره وقال إنه سيقتل الإنسان الذي يقف في طريقه. وعندما حاولت أن أوقفه ضربني وسبب لي هذا الجرح ولكنه غير مهم.

كاثلين: سوف يعالج جرحك. من اليوم وإلى الأبد لن يكون لي فرح أو حزن خاص بي.

أوونا: لقد لمعت عيناهما كلمعان الطيور الجارحة.

كاثلين: تعال اتبعني فالأرض تحرق قدميّ حتى أستطيع أن أحول هذا البيت إلى ملجأ لكل المحسنين والمرضى ولكل المستضعفين حتى يفلتوا من براثن الشيطان، سوف يأتي الجميع حتى تسقط الجدران ويقع السقف. من اليوم فصاعدا لن أملك لنفسي شيئا.

(تخرج)

أوونا: (تأخذ آليل من ذراعه وبينما تتكلم تضمد جراحه)

لقد وجدت الآن شيئا تعمل من أجله. وأنا وأنت لسنا بالنسبة لها أكثر من ذباب على إطار نافذة في فصل الشتاء.

(يخرجان).

المشهد الثالث

(إحدى القاعات في بيت الكونتيسة كاثلين. وعلى اليسار معبد ودرجات تقود إليه وعلى اليمين حائط مغطى بسجادة تعيد شكل المعبد نفسه. وكرسي كبير ظهره قبالة الحائط وفي الوسط قوسان أو أكثر حيث يستطيع المرء أن يرى من خلالهما بغموض أشجار الحديقة. تركع كاثلين على قدميها أمام المذبح في المعبد. وهناك ضوء يتدلى من أعلى المذبح)

(يدخل آليل)

آليل: أتيت لأرجوك أن تتركي هذه القلعة وتذهبي بعيداً عن هذه الغابات (تنهض كاثلين من المذبح وتأتي إلى القاعة).

كاثلين: أي شر موجود هنا ولا يوجد من هنا وحتى البحر؟

آليل: هؤلاء الذين أرسلوني يمشون دون أن نراهم.

كاثلين: إذن فقد صح ما يقوله الكثيرون عنك، من أنك ترى وتسمع ما لا يراه ويسمعه الآخرون.

آليل: كنت نائماً في فراشي، وبينما كنت نائماً أصبح حلمي كالنار، وخلال النار أتى أحدهم يمشي وحول رأسه الطيور.

كاثلين: لقد سمعت أن أحد الآلهة القدامى كان يمشي هكذا.

آليل: ربما كان ملائكياً. وقد رجاني يا سيدتي أن أدعوك بعيداً عن هذه الغابات. ويجب عليك أن لا تجلبي سوى المربية التي ربتك. وبعض الخدم، وأن تعيشي في الهضاب بين أصوات الموسيقى ونور المياه. حتى تمضي هذه الأيام الشريرة. لأن موتاً فظيعاً ينتظرك هنا،

فهناك شر لا يمكن تصوره، أو ظلام كبير لم تتنبأ به

الأساطير ولا تستطيع الشمس ولا القمر أن يبدداه.

كاثلين: لا، ليس ملائكياً.

آليل: هذا البيت
يجب عليك أن تتركيه لرجل مسن موثوق.
وتطلبي منه أن يؤوي كل الجائعين والمشردين.
ما دام هناك طعام وغرف.

كاثلين: إنه يطلب مني أن أذهب إلى حيث لا توجد أية أحياء سوى البجع التي تلعب في الماء. وهناك تستطيع أن تعزف على الأوتار عندما ترسل الأشجار ظلالها الكثيفة على الباب، أو تتحدث بين حفيف الأعشاب عندما يطارد الليل الشمس الغبية بهدوئه وأنواره الخافتة. لا. لا. لا. لا أستطيع بالرغم من أنني أبكي. إنني لا أبكي لأن تلك الحياة ستكون سعيدة جداً بينما لا أجد هنا أية وسيلة أو نهاية. ولا أبكي أيضاً لأنني اشتقت أن أتطلع إلى وجهك، ولكن لأن ليلة كاملة من الدعاء والصلوات تركتني منهكة.

آليل: (يركع أمامها) ادعي الله الذي خلق البشر والملائكة والشياطين والمجاعة والرخاء أن يصلح ما فعله،
لأننا حين نكافح عبثاً ولا تزال العين ترى فإن القلب يتصدع بلا فائدة.

كاثلين: كيف يمكن لكل هذا أن ينتهي؟

آليل: كيف إلا بالدعاء فقط؟

كاثلين: لقد شاهدت دموعي، وأستطيع أن أرى يدك وهي ترتجف على الأرض.

آليل: (متلجلجاً) لم أفكر إلا بالدعاء والتضرع. لقد كان ملائكياً.

كاثلين: (تنصرف عنه) لا. ليس ملائكياً، ولكنه من الآلهة القدامى الذين يطوفون حول العالم ليوقظوا القلوب.
القلوب الكريمة الممتلئة بالحب - حيث تترك الملائكة السماوات التسع خالية وتخلد إلى النوم.

(تذهب إلى باب المعبد. يمد آليل يديه المشبوكتين إليها متوسلاً بتردد ثم يتركهما تنزلان إلى جانبه).

كاثلين: لا ترفع إلي يديك الضارعتين.
فهذا القلب لن يستيقظ للدنيا.
لقد أقسمت، بتلك التي اخترقت قلبها الأحزان السبعة، أن أصلي أمام هذا المذبح حتى يصعد قلبي نحو السماء كشجرة، وهناك تحف أوراقه، حتى تنقذ السماء شعبي.

آليل: (الذي نهض واقفاً) عندما يتكلم من هو في عظمتك بالحب لشخص ضئيل مثلي، وبالرغم من أنه يحرمه من هذا الحب، ماذا يستطيع أن يفعل سوى أن يرفع يدين ضارعتين، ثم يتركهما تنزلان إلى جانبه، عالماً كم تجرأتا على فعل ذلك.
(يذهب إلى باب القاعة. وتمشي الكونتيسة كاثلين بضع خطوات نحوه).

كاثلين: إذا كانت الحكايات القديمة صحيحة، وإذا كانت الملكات قد تزوجن رعاة، والملوك تزوجوا بنات متسولات، فإن مياه الرب الخلاقة التي تجري في رأسك جعلتك أعظم من الملوك والملكات ولست أنت، بل أنا الإنسانة الخاسرة.

آليل: لقد قلتُ كل شيء بصمتي، ومع ذلك دعيني أبقى بجانبك.

كاثلين: لا، لا، لا تبق طالما بقي قلبي يخفق. لا، ولكنك تسمع الريح تعوي والماء يبكي والطيور تغرد، وسوف تستمتع بالطمأنينة التي أتوق إليها.

آليل: اعطني يدك لأقبلها.

كاثلين: إنني أقبل جبينك. ومع ذلك فإنني أرسلك بعيداً عني. لا تتكلم، فهناك نساء طلبن من رجالهن سرقة التيجان من البلاد تحت الأمواج، أو التفاح من هضاب يحرسها التنين، وكلهن فعل ذلك ليختبرن قلوب وعزائم الرجال. وكلهن ارتجفن عندما طلبن ذلك، كما أرتجف أنا الآن عندما

أطلب منك هذا الطلب الثقيل، وهو أن ترحل بصمت وهدوء دون أن تلتفت إلى الوراء. الوداع. لا. لا تدر رأسك إلى الوراء ولا تنظر. الأهم من كل شيء أنني لا أتحمل أن تنظر.

(يذهب آليل).

لم أتكلم معه بشأن يده الجريحة.

وهاهو قد رحل (تنظر إلى الخارج)

لا أستطيع أن أراه، فالظلام قد خيم على كل شيء.

آه كم أود لو أن قلبي وعقلي لم يهتزا إلا كما تهتز هذه الشعلة المقدسة!

(تذهب ببطء إلى المعبد. يسمع صوت جرس إنذار من بعيد. يدخل التاجران بسرعة).

التاجر الثاني: إنهم يدقون أجراس الخطر، وخلال دقيقة فقط سيكونون عندنا.

التاجر الأول: (يذهب إلى الباب على الجانب). الخزينة هنا.

لقد تلقيت أوامري أن تدعهم كلهم ينامون.

التاجر الثاني: هناك ملاك أو أن صلواتها تحميهم.

(يذهب إلى الخزينة ويرجع بأكياس المال. بينما يسترق التاجر الأول السمع على باب المعبد).

التاجر الأول: لقد نامت الآن.

(يخرج التاجر الثاني من إحدى الأقواس في الخلف ويقف وهو يستمع. وحقائب المال عند قدميه).

التاجر الثاني: لقد أخذنا كل المال الآن.

لذا دعنا نذهب قبل أن يكشفوا أمرنا.

التاجر الأول: لدي خطة للفوز بالسيدة.

التاجر الثاني: لديك وقت كاف إن كنت تريد قتلها وحمل روحها قبل أن يأتوا علينا بصلواتهم، فهم يفتشون البرج الغربي.

التاجر الأول: هذا غير ممكن.

فلن نستطيع أن نواجه المضيفة الإلهية بالسلاح، يجب على روحها أن تأتي إلينا بإرادتها، ولكوني من الجحيم التاسعة

وهي الأعظم، حيث الجميع ملوك، فإن لدي خطة للفوز بها.
سيدتي! سيدتي! لدينا أخبار تستحثنا أن نذيعها.
(تستيقظ كاثلين وتأتي إلى باب المعبد).

كاثلين: من ينادي؟

التاجر الأول: سيدتي لقد جلبنا معنا أخباراً.

كاثلين: من أنتما؟

التاجر الأول: إننا تاجران. ونحن نعرف كتاب العالم، لأننا سرنا فوق صفحاته، وهناك قرأنا حول أحداث أخيرة تهمك جداً، وعندما لاحظنا باب القلعة مفتوحاً دخلنا كي نجد آذاناً صاغية.

كاثلين: الباب مفتوح حتى لا ييأس أي جائع أو خائف من أن يجد المعونة والترحيب هنا.
ولكن ألديكما أخبار كما تقولان؟

التاجر الأول: لقد رأينا رجلاً.
وهو مريض وموجود في مخاضة (ألان).
وقد طلبت منه أن يشتري قطيعاً. وبالقرب من (فيرهيد) رأينا سفنك المحملة بالحبوب راقدة كلها في ظلمة الليل.
وقد أشعلوا فوانيسهم في البحر.

كاثلين: الحمد لله أنه ما يزال لدي نقود في البيت بحيث أستطيع أن أشتري الحبوب من أولئك الذين خزنوه ليحققوا الأرباح على حساب الفقراء والجائعين ولكنكما سافرتما بعيداً وتستطيعان أن تتنبأا بالأمور، متى ستنتهي هذه المجاعة؟

التاجر الأول: اليوم يعقب اليوم، وليس هناك أية دلالة على التغيير، ولا يمكنها أن تتغير، وقد ذبل القمح ومات القطيع.

كاثلين: وهل سمعتما عن الشياطين التي تشتري الأرواح؟

التاجر الأول: هناك من الناس من يقول إن لهم وجوه الذئاب، وبعضهم يقولون إن أوبارهم الجافة من اللهب الأبدي لها سرعة العواصف، والبعض الآخر يقول إنهم قصار وبدينون، وبعض

الناس يقولون إنهم يبدون مثل الناس الآخرين ولكنهم طوال وسمر وتبدو عليهم علائم السفر. مثلنا تماماً يا سيدتي. ولكنهم كلهم يجمعون أن في نظراتهم قوة تجعل الناس ينحنون، وهم يرمون شباكهم على أرواحهم، وأن كل الناس تذهب إليهم لتبيعهم أرواحها البخارية الضعيفة، لو لم تقومي أنت يا سيدتي برشوتهم بالذهب الذي تملكينه.

كاثلين: شكراً لله أنني غنية! ولكن لماذا يبيعون؟

التاجر الأول: عندما أتينا من خلال الباب رأينا بوابك ينام في كوخه. إن روحه ضئيلة لا تساوي مئة بنس، ومع ذلك يشترونها بمئة جنيه. ولكن في روح مثل روحك، سمعتهم يقولون إنهم سيدفعون خمسمائة ألف جنيه أو أكثر.

كاثلين: كيف يمكن لرزمة من الجنيهات أن تشتري روحاً؟! هل القبر الأخضر شيء مخيف إلى هذا الحد؟!

التاجر الأول: بعضهم يبيع لأن للمال بريقاً، ويبيع بعضهم الآخر لأنهم يخافون من القبر. وبعضهم يفعل لأن جيرانهم باعوا قبلهم. والبعض الآخر يبيع لأنه يرى متعة في التخلي عن الأمل، وفي فقدان المتعة، وفي التخلي عن كل مقاومة، وفي فتح ذراعيه في نهاية المطاف إلى النار الأزلية، وفي رفع الأشرعة أمام الريح: والى هذا - حيث سعادة الضائعين - سيأتي الجميع مسرعين لو أنك فقدت ذهبك.

كاثلين: هناك شيء في صوتك أيها التاجر يجعلني أرتعش. عندما كنت تتكلم كيف يمكن للمرء أن يفقد روحه، وأن يفقد إلهه، كانت عيناك تلمعان بسرور، وعندما قلت إن أموالي القليلة تسعف الناس، رأيتكما أيها التاجران - عفواً - تبتسمان.

التاجر الأول: إنني أضحك عندما أفكر كيف يتأرجح كل هؤلاء الناس على شريط حذاء سيدة، وتحتهم يلمع اللهب الأزلي.

كاثلين: هناك شيء فيكما يبعث القشعريرة في جسدي: شيء ليس من عالمنا، ألم تولدا في بقعة نائية ومنعزلة عن العالم؟

(التاجر الثاني الذي كان يستمع عند الباب يتقدم وتسمع أثناء تقدمه أصوات ووقع أقدام).

التاجر الثاني: لنذهب الآن. إنهم في الممر. هيا بسرعة لأنهم سوف يعرفوننا. وسوف يجمدون قلوبنا بالقديسة ماري، وسوف يحرقون جلودنا بمائهم المقدس.

التاجر الأول: الوداع؛ لأننا يجب أن نقطع أميالاً كثيرة قبل أن يبزغ الفجر. إن خيولنا تدق الأرض بحوافرها بلهفة ونفاد صبر.

(يخرجان ويدخل عدد من الفلاحين من الباب الثاني)..

الفلاح الأول: عفواً يا سيدتي ولكننا سمعنا ضجة.

الفلاح الثاني: لقد جلسنا عند موقد النار نقص الحكايا.

الفلاح الأول: وسمعنا ضجة. ولكن رغم أننا فتشنا المنزل، إلا أننا لم نعثر على أحد.

كاثلين: إنكما خائفان جداً. أنتما الآن في أمان من الأيام الشريرة، ولا يستطيع أي شر أن يجدكما هنا.

أوونا: (تدخل بسرعة) يا للأسف! لقد سرق الكنز!

الباب مفتوح، والذهب قد سرق.

(يصدر الفلاحون أصوات الحزن واللوعة).

كاثلين: اصمتوا (يتوقف الصراخ) ألم تشاهدوا أحداً؟

أوونا: يا للأسف!

أن تفقد سيدتي الطيبة كل هذا المال!

كاثلين: ليأخذ أولئك الذين لم يطعنوا في السن والذين يستطيعون الركوب خيولاً وليذهبوا ويفتشوا في كل الأنحاء. وسوف أعطي مزرعة لمن يستطيع أن يعثر على اللصوص.

(يدخل رجل ومعه مفاتيح على حزامه بينما تتكلم. هناك تهامس البواب! البواب!).

البواب: الشياطين كانوا هنا. لقد جلست قرب الباب في كوخي الحجري، وقد مرت بالقرب مني بومتان، وهما تهمسان بأصوات بشرية.

فلاح عجوز: لقد تخلى الله عنا ونسينا.

كاثلين: أيها الرجل العجوز، أيها الرجل العجوز، إنه لا يغلق باباً إلا بعد أن يفتح باباً. إنني بائسة. لأن هناك خاطراً غريباً يهجس في قلبي، ولكن ما يزال لدي الإيمان، ولذلك اسكت. إنه حتماً لن يتخلى عن هذا العالم، بل يقف أمامه وهو يصنع النماذج من الطين ويشكلها حسب صورته، وعصراً بعد عصر ينساب الطين من بين أصابعه وهو يتضرع بشدة إلى طراوته الأصلية، ولكن أحياناً وبالرغم من أن يديه ما تزالان تعملان فيه، يتحرك بعيداً وعندها تتولد قطعان الشياطين.

(يقوم الفلاحون برسم إشارة الصليب).

ولكن اتركوني الآن، فأنا أشعر بالبؤس والوحدة. إنني أسمع همساً وراء الرعد

(تأتي قادمة من باب المعبد)

ولكن قف للحظة فعندما سنتقابل ثانية، سأكون قد نسيت.

أوونا، خذي مفاتيح مخازن الحليب والسمن.

(إلى البواب) وأنت خذ هذا. إنه يفتح باب غرفة الأعشاب للتداوي، وهناك تجد كل صنف من الأعشاب. إن كتاب العلاج على الرف العلوي.

البواب: لماذا تفعلين هذا يا سيدتي؟ هل شاهدت تابوتك في المنام؟

كاثلين: لا ليس هذا. ولكن خاطراً غريباً خطر لي.

لقد سمعت أصواتاً من العويل في أكواخ لا حصر لها. ويجب علي أن أنزل وأنزل ـ لا أعرف إلى أين..

صلوا من أجل كل الناس الذين جُنوا من الجوع والقحط،

صلوا أيها الجيران الطيبون.

(يركع الفلاحون وتنزل الكونتيسة كاثلين إلى باب المعبد، ثم تستدير وتقف بلا حراك لفترة، ثم تصرخ بصوت مرتفع).

ماري، يا ملكة الملائكة!. وأنتم أيتها السحب من القديسين، الوداع!

المشهد الرابع

(المشهد الأمامي. غابة قريبة من القلعة. كما في المشهد الثاني تمر مجموعة من الفلاحين).

الفلاح الأول: لقد رأيت فضة ونحاساً ولكنني لم أر ذهباً.

الفلاح الثاني: إنه أصفر ويلمع.

الفلاح الأول: إنه جميل. أجمل شيء في هذا العالم. هذا ما سمعته!

الفلاح الثالث: لقد رأيت من الذهب ما يكفي.

الفلاح الرابع: لا أستطيع أن أقول إنه بكل هذا الجمال.

الفلاح الأول: ولكن ألا تلمع القطعة الذهبية مثل الشمس؟
هذا ما قاله لي والدي - والذي رأى أياماً أفضل - عندما كنت طفلاً.
إنه مرتفع! مرتفع! ويلمع كالشمس.
إنه مستدير ويلمع. هذا ما قاله.

الفلاح الثاني: ليس هناك شيء في العالم لا تستطيع أن تشتريه به.

الفلاح الأول: إن لديهما رزما كثيرة منه.
(يخرجون، ويتبعهما التاجران بصمت، ثم يمر آليل عبر المسرح وهو يغني).

آليل: أيها القلب الخفاق اسكن؛ واهدأ،
فحبيبتك الحزينة لا يمكن إخبارها،
غطه بنفحة حزينة.
فذلك الذي ينحني كل شيء لإرادته،
قد غطى باب المعبد الخالد.
بالنجوم الشاحبة والقمر المتجول.

المشهد الخامس

(بيت شيموس. هناك حجرة صغيرة في الخلف ولها ستائر وفيها سرير وقد تمدد عليه جثمان ماري وحوله شموع. التاجران وهما يتكلمان يضعان كتاباً كبيراً على الطاولة، ويعدان النقود....... إلخ).

التاجر الأول: بسبب تلك الكذبة التي أخبرتها حول سفنها، وحول الرعاة المرضى فإننا سنفوز بأرواح كثيرة غداً.

التاجر الثاني: ماذا لديها في حقائبها الآن غير الفئران؟

التاجر الأول: عندما هبط الظلام، رتبت نفسي في شكل بومة ذات رأس بشري وأسرعت إلى منحدرات (دونفيل) ورأيت أشرعة السفن وهي تنحني من الريح. هذه السفن ستجلب إلى هذه المرأة القمح والغذاء. إنها على مسافة ثلاثة أيام فقط منا.

التاجر الثاني: عندما صعد الندى، أسرعت مثل الطيور إلى الشرق، وهناك رأيت تسعمائة عجل تغادر خلال (ميث) وتساق بقضبان من حديد. إنها على مسيرة ثلاثة أيام فقط من هنا.

التاجر الأول: ثلاثة أيام فقط كي تصل؟!

(يزدحم الفلاحون مع تايغو وشيموس).

شيموس: ادخلوا. ادخلوا على الرحب والسعة. هذه زوجتي التي هزأت بسيدي الجليلين، ولم تشأ أن تتعامل معهما.

وهذه هي الآن. إنها لا تدري حتى أنها كانت مغفلة.

لقد كانت مغفلة كبيرة.

تايغو: لم تشأ أن تأكل، حتى جزءاً من رغيف اشتريناه من مال سيدنا، ولكنها عاشت على الأعشاب والحشائش.

شيموس: لم يستطع أحد أن يقنعها أن الموت هو أسوأ ما يمكن أن يتعرض له الإنسان، وبالرغم من أن هذا واضح جداً؟ لأن لسانها أصبح خصباً بكل تلك الأكاذيب التي سمعتها في الكنيسة.

اسحبوا الستارة (يسحبها تايغو). يجب أن لا تتظاهروا بالحماقة بينما يحاول هذان السيدان أن ينقذوكم.

التاجر الثاني: منذ أن أتى القحط. وهم يتوافدون جماعات مثل أوراق الشجر التي تذروها رياح الخريف.
تعالوا قايضوا! تعالوا! قايضوا!

التاجر الأول: من يأت ليتعامل معنا؟

شيموس: إنهم بدون شجاعة يا سيدي من قلة الطعام عدا أربعة أو خمسة هاك يا سيدي واحداً منهم، وسوف يتشجع الآخرون مع تقدم الوقت.

رجل في منتصف العمر: لقد أتيت كي أتعامل معكما إذا كنتما على استعداد لإعطاء سعر جيد.

التاجر الأول: (يقرأ من كتاب): جون ماهر رجل ذو قيمة، له عقل بليد وأحاسيس هادئة وقلب لا يجازف. وتعتقد الملائكة أنه مضمون (مئتا قطعة ذهبية. كل هذا المال من أجل روح، نفحة بسيطة من ريح).

الرجل في منتصف العمر: إنني أطلب 300 قطعة. لقد قرأت في كتابكما أنني لن أكون لكما بمرور الأيام فقط.

التاجر الأول: هناك شيء أكثر مكتوب هنا (غالباً في منتصف الليل يفيق من خوفه أن يصبح فقيراً، ويفكر كيف يمكنه أن يسرق رجلاً ما بأمان).

فلاح: من كان يظن هذا؟ قد كنت معه وحيدين في منتصف الليل؟

فلاح آخر: لن أثق بأمي بعد هذا الذي سمعته.

التاجر الأول: هناك هذا الشرخ في شخصيتك. مئتا قطعة فقط.

فلاح: هذا كثير بالنسبة إلى محتال.

فلاح آخر: لو كان الأمر لي لما أعطيته شيئاً.

شيموس: لن تحصل على أكثر من هذا. ولذا خذ ما قدم إليك.
(هناك تهامس حيث يأخذ الرجل في منتصف العمر المال

وينسل إلى الخلف ثم يتهالك على مقعد).

التاجر الأول: ألا يوجد من لديه روح افضل من تلك؟
فقط من أجل سمعة أبرشيتكم، تعالوا إلينا.

امرأة: ماذا تدفع لروحي؟

التاجر الأول: (يقرأ في الكتاب) طري، جميل، وما يزال شاباً ـ ليس كثيراً، على ما أعتقد.
من المؤكد أن الرجل الذي تزوجته لا يعلم شيئاً عن الشيء المخبأ في المزهرية بين زجاجة الساعة وعلبة البهارات.

المرأة: هذا الكتاب اللعين!

التاجر الأول: ولا يعلم أيضاً كيف أنه عندما يذهب إلى معرض الخيل تمتد اليد التي كتبت ما هو مخبأ في المزهرية، وتنقر على الإطار الخشبي للنافذة ثلاث مرات.

المرأة: حتى لو كانت هناك رسالة، فهذا لا يدعو لأن آخذ مالاً أقل من غيري.

التاجر الأول: أنت مضمونة لنا تقريباً. ولذا سأعطيك خمسين قطعة (تستدير لتذهب) مئة إذن.

شيموس: أيتها المرأة تعقلي ـ تعالي/ تعالي. هل هذا هو الوقت المناسب لمناقشة السعر؟ هاك المبلغ خذيه، خذيه، إنه جيد.
(تأخذ النقود وتعود إلى الجمهور).

التاجر الأول: تعالوا وقايضوا، قايضوا، قايضوا. إننا نشتري هذه الأرواح بدافع الشفقة فقط، فآلاف الذنوب جعلتها ملك أيدينا قبل أن تأتي إلى هنا بزمن طويل.
(يدخل آليل).

آليل: إليك روحي فخذها لقد تعبت منها. إنني لا أسألك ثمناً لها.

شيموس: لا تطلب ثمناً؟
كيف تبيع روحك بدون ثمن؟
لا أستطيع أن أسمع هذه التخريفات.

إن حبه للكونتيسة كاثلين قد أخل بعقله فلا يفقه شيئاً مما يقول.

آليل: هذه الهموم التي جاءت إلى الكونتيسة كاثلين. وهذا الحزن الذي يلوح في وجهها الشاحب. وهذا الثقل بعينيها قد أطار عقلي. ومع ذلك فإنني أعلم أنه من الأفضل أن تأخذا روحي.

التاجر الأول: لا نستطيع أن نأخذ روحك، لأنها للكونتيسة.

آليل: لا، ولكن يجب أن تأخذها. بما أنني لم أعد أستطيع أن أسعدها فقد تعبت منها.

التاجر الأول: اذهب بعيداً عني، فلن أستطيع أن ألمسها.

آليل: هل قدرتك صغيرة إلى هذا الحد؟ وهل يجب علي أن أتحمل روحي كل عمري؟ لتحل عليكما السخرية والاحتقار!

التاجر الأول: اسحبه بعيداً، فهو يزعجني.

(يسوق تايغو وشيموس آليل إلى الجمهور).

التاجر الثاني: إن نظراته قد ملأتني يا أخي برعب مخيف وفظيع.

التاجر الأول: إنحن نحو الأمام وقبل هذه الميدالية التي طبعت عليها شفتا سيدنا عندما بعثنا إلى هنا، وسوف تحصل بعدها على الطمأنينة.

(يقبل التاجر الثاني الميدالية الذهبية التي تتدلى من عنق التاجر الأول).

وأنا أيضاً أحس بالتعب.

ولكن شيئاً يتحرك في قلبي ويقول لي بأن ما نفتش عنه بشدة قد اقترب.... وسوف ينتهي عذابنا قريباً. تعالوا، قايضوا، هل أنتم دون إحساس؟

ماذا؟ أتريدون أن تبقوني بعيداً عن موطني القديم؟ وعن احتفالاتي الخالدة؟

التاجر الثاني: قايضوا، قايضوا.

شيموس: إنهم يقولون إنك بخست المرأة حقها كثيراً.

التاجر الأول: إني أعرض مبلغاً كبيراً. ألف قطعة لامرأة عجوز كانت طوال عمرها قبيحة.

(تتقدم فلاحة عجوز. يأخذ كتاباً ويقرأ منه).

هناك القليل ضدها في هذا الكتاب.

(لقد سرقت بيضاً وفراخاً عندما كانت الأيام صعبة. ولكنها اعترفت بذلك بعد أن تحسنت الأيام. ولم تتأخر في أي يوم من أيام الأحد عن أبرشيتها. وعندما استطاعت دفعت ما عليها.

خذي النقود.

العجوز: ليرحمك الله يا سيدي (تصرخ) آه يا سيدي! إن الألم يخترق جسدي.

التاجر الأول: إن لهذا الاسم فعل النار على كل الأرواح الملعونة.

(هناك لغط وهمس وبين الفلاحين الذين يبتعدون عنها وهي تخرج من بينهم).

فلاح: أرأيتم كيف صرخت؟

فلاح آخر: وربما سنصرخ نحن أيضاً مثلها.

فلاح ثالث: أقول لكم بأنه لا يوجد مكان مثل هذا الجحيم.

التاجر الأول: هل يصرفكم شيء تافه كهذا عن الربح؟

تعالوا، قايضوا، تعالوا، قايضوا.

الرجل في منتصف العمر: أيها السيد إنني خائف.

التاجر الأول: لقد اشتريت روحك، ولا فائدة من الخوف بعد أن ذهبت الروح.

الرجل في منتصف العمر: أعد إلي روحي.

المرأة: (تركع على رجليها وتتشبث بالتاجر) خذ هذا المال أيضاً، وأعطني روحي.

التاجر الثاني: تحملوا أيها الأوباش. اشربوا أو اتبعوا شهواتكم. فالتنهد والتفجع من عمل الروح. وأنتم قد فقدتم أرواحكم.

(يرمي المرآة بعيداً عنه).

فلاح: تعالوا دعونا نذهب من هنا.

فلاح آخر: نعم. نعم.

فلاح آخر: تعالوا بسرعة. لو لم تصرخ تلك المرأة لفقدت أنا روحي أيضاً.

فلاح آخر: تعالوا تعالوا نذهب بعيداً.

(يستديرون نحو الباب ولكنهم يتوقفون عند صرخات، الكونتيسة كاثلين! الكونتيسة كاثلين!).

كاثلين: (تدخل) إذن فأنتما ما تزالان تتعاملان؟

التاجر الأول: بالرغم منك. ما الذي أتى بك إلى هنا؟ أيتها القديسة ذات العيون الملتهبة.

كاثلين: أتيت لأقايض روحاً بثمن مرتفع.

التاجر الثاني: وماذا يهم؟ إذا كانت هذه الروح تستحق الثمن؟

كاثلين: الناس جائعون، ولذا فهم يتدفقون عليكما. لقد سمعت صراخهم، وهي ترن في أذني ليل نهار، وأريد500.000 قطعة ذهبية لأطعمهم بها، حتى يزول القحط.

التاجر الأول: ربما كانت هذه الروح تستحق مثل هذا السعر.

كاثلين: وأكثر من ذلك، فيجب عليكما أن تطلقا الأرواح التي اشتريتماها.

التاجر الأول: إننا نعلم عن روح واحدة فقط تستحق هذا الثمن.

كاثلين: بما أنها روحي فهي لا تقدر بثمن.

التاجر الثاني: أتعرضين علينا.

كاثلين: إنني أعرض روحي.

فلاح: لا تفعلي لا تفعلي؛ فإن أرواحاً كأرواحنا ليست لها عند الله قيمة روحك، آه ماذا ستفعل السماء دونك يا سيدتي؟

فلاح آخر: انظر كيف تقبض مخالبهما على قفازاتهما الجلدية.

التاجر الأول: خمسمئة ألف قطعة ذهبية. لقد وافقنا على السعر.

الذهب هنا. والأرواح حتى وأنت تتكلمين قد تسربت من قبضتنا لأن وجهك قد أنارها، ولكن يجب أن توقعي هنا، لأننا لن نترك أية وسيلة حين نريد شراء روح مثل روحك.

التاجر الثاني: وقعي بهذه الريشة.

لقد كانت من الريش الذي نبت على الديك الذي صاح عندما تجرأ بيتر على جحود سيده. وكل من يستعمله يناله شرف عظيم في جهنم.

(تتقدم كاثلين وتنحني لتوقع).

آليل: (يندفع نحو الأمام ويخطف القلم من يدها). دعي كل شيء لمن بنى هذه السماوات.

كاثلين: ليس لدي أية أفكار. إنني أسمع استغاثة! استغاثة!

آليل: (يرمي بالقلم على الأرض) لقد رأيت حلماً تحت سياج أخضر سياج من الزهور والعليق.

سوف يسمع الناس الملائكة وهي تدحرج جمجمة ابليس الفارغة فوق أعالي الجبال.

التاجر الأول: خذوه بعيداً.

(يقوم شيموس وتايغو بسحبه بعيداً بخشونة، بحيث أنه يقع على الأرض بين الفلاحين. تلتقط كاثلين الوثيقة وتوقع، ثم تستدير نحو الفلاحين).

كاثلين: خذوا المال، والآن تعالوا معي.

عندما نصبح بعيدين عن هذا المكان الملوث، سوف أعطي كل واحد منكم ما يكفيه من المال.

(تخرج ويتجمع الفلاحون حولها ويقبلون ثيابها. ويبقى آليل مع التاجرين).

التاجر الثاني: يجب أن نبتعد وننتظر حتى تموت. وسوف نجلس فوق برجها كبومتين رماديتين ننتظر من السنين ما يتوجب انتظاره، نحرس جوهرتنا الغالية. ننتظر لنقبض روحها.

التاجر الأول: نحتاج فقط أن نطير فوق رأسها في الهواء. لأنه لن يبقى لها سوى دقائق. فعندما وقعت بدأ قلبها يتحطم. أنصت

أنصت أنني أسمع باب الجحيم يفتح على مصراعيه.
وأصوات الاحتفالات الخالدة تتقدم صوبنا لتشجعنا.

التاجر الثاني: اقفز في الهواء والقاهم وروحها بين مخالبك.

(يسرعان في الخروج. يزحف آليل إلى وسط الغرفة، تنطفئ الأضواء الخافتة ويتعتم المسرح بالتدريج. هناك صوت بوق وهو يدمدم من بعيد وصوت عاصفة تصعد).

آليل: الباب البرونزي مفتوح. وهاهو ذا (بالور) يأتي في عربته الثقيلة، وقد رفع الشياطين الأجفان التي أتعبتها السنون عن عيون الآلهة التي تحولت إلى حجارة. (باراخ) الخائن أتى والجنس الشبق، (كاليتين) الذي أرسل الضعف على طفل (سوالتم وديكتورا العجوز) وهذا الملك العظيم الذي خطفته الجحيم أولاً عندما قتل (ناويز) وحطم قلب (دايردر). وكل رؤوسهم تميل إلى جنب واحد.
لأنهم عندما كانوا أحياء حاربوا من أجل السلم والجمال بعناد وإصرار ومرارة.
(تدخل أوونا).
اجلسي في مكانك أيتها الحمامة بعيداً عن العاصفة الهوجاء.

أوونا: أين الكونتيسة كاثلين؟ لقد كانت عيناها تفيضان بالدمع طوال اليوم، وعندما ألقت برهة يدها على يدي كانت ترتجف، ولا أدري الآن إلى أين ذهبت.

آليل: لقد اختارت كاثلين أصدقاء آخرين غيرنا، وهم يصعدون الآن خلال العالم الفارغ. لقد خرجت الشياطين، أيتها الحمامة العجوز.

أوونا: ليحرس الله روحها.

آليل: لقد باعتها في هذه الساعة، كأننا نحن الاثنين لم نكن في هذا العالم. (يشير إلى الأسفل).
أولاً (أورشيل) وجهها الشاحب والجميل حي. وجسدها مثل

الظل كأنه البخار ينساب عند الفجر. لأنها وإن كانت تثير الرغبة فلها قلب من الدم عندما يموت الآخرون. وحولها مجموعة بخارية من النساء اللاتي يغوين الشياطين بضحكاتهن الناعمة.

وخلفها حرارة الدم التي تصنع الخطيئة.

ولكن كل الأظافر القرمزية البيضاء الصغيرة قد نمت لتصبح مخالب عظيمة.

(يقبض على أوونا ويسحبها وسط الغرفة ويشير إلى الأسفل بإشارات ذات معنى. وتزمجر الريح).

لقد بدأوا بأغنية

ولا يزال هناك بعض الموسيقى على ألسنتهم.

أوونا: (ترمي بنفسها على الأرض ووجهها إلى الأرض) أيها الخالق كل شيء، احمها من الشياطين، وإذا كان لا بد لروح أن تضيع، فخذ روحي.

(يركع آليل بجانبها ولكن لا يبدو أنه يسمع كلماتها، يرجع الفلاحون ويحملون الكونتيسة كاثلين ويضعونها فوق الأرض أمام أوونا وآليل حيث ترقد وكأنها ميتة).

أوونا: آه كثير من الفخار الخشن يزدهر ويبقى، بينما يتحطم البورسلان الناعم وينشطر.

(تقبل يدي كاثلين).

فلاح: لقد كنا تحت الشجرة حيث ينحني الطريق.

عندما أصبحت شاحبة كالموت وأغمي عليها.

وبينما كنا نحملها إلى هنا، عتم العالم بالسحب السوداء التي هزتنا من أقدامنا. اسحبوا جرار الباب فلم ير إنسان عاصفة هوجاء ومريرة وعمياء ومفاجئة مثل هذه.

(شخص قرب الباب يسحب الجرار).

كاثلين: آه أمسكيني. أمسكيني بحزم فالعاصفة تجرني بعيداً.

(تأخذها أوونا بين ذراعيها وتبدأ إحدى النساء بالعويل).

الفلاحون: هش!

فلاحون آخرون: هش!

فلاحة: هش!

فلاحات أخريات: هش!

كاثلين: (نصف قائمة) اتركوا حزم النقود في كومة.
وعندما أموت يا أوونا العجوز وزعيها.
لكل رجل وامرأة. احكمي، وأعطي كلا حسب حاجته.

فلاحة: وهل ستعطي ما يكفي كي يجتاز أولادي هذه المحنة؟

فلاحة أخرى: آه يا ملكة السماء. وأنتم أيها القديسون
دعنا وكل ما نملك نضيع حتى تنقذ هي.

كاثلين: احنيا وجهيكما للأسفل. أوونا وآليل.
إنني أحدق فيهما كما تحدق البطة في العش تحت الكهف، قبل أن تتجول في المياه الصاخبة.
لا تبكيا لمدة طويلة. فهناك فوق المذبح شمعات كثيرة رغم أن إحداها فقط هي التي تنطفئ. آليل يا من غنى حول الراقصات في الغابات اللاتي لا يعرفن ثقل العالم المتعب. واللاتي لا يملكن سوى أنفاس في أجسادهن الناعمة. الوداع! الوداع يا أوونا. أنت من لعبت معي، وحملتني بين ذراعيك في أرجاء البيت عندما لم أكن سوى طفلة صغيرة سعيدة. ولذا كنت سعيدة مثل أولئك اللاتي يرقصن. العاصفة في شعري ويجب علي أن أرحل.
(تموت)

أوونا: أعطني المكبر.
(تجلبه إحدى النساء لها من الغرفة الداخلية. تمسكه أوونا فوق شفاه كاثلين. والكل صامتون لدقيقة، ثم تتكلم في نصف صراخ) آه إنها ميتة.

فلاح: لقد كانت الوردة البيضاء الرائعة في هذا العالم.

فلاح آخر: لقد كانت أجمل من النجوم الشاحبة.

فلاحة مسنة: النبتة التي أحببتها تتحطم إلى شقين.

(يأخذ آليل المكبر من أوونا ويرميه على الأرض بحيث يتحطم إلى قطع متناثرة).

آليل: إنني أحطمك إلى قطع، لأن الوجه الذي كان ينظر فيك بجمال لم يعد موجودا،
ومت أيها القلب المتبلد. لأن تلك التي كانت كلماتها الحزينة تجعلك روحاً حية، قد رحلت وتركتك كتلة من الغبار الملتهب.
وأنت أيتها الأرض الفخورة وأيها البحر، اغربا عني!
لأنكما لم تسمعا بعد الآن صوت قدميها، ولكنكما ستتركان وحيدين في الحرب المشتعلة بين الملائكة والشياطين.
(يقف بينما الجميع تقريباً راكعون، ولكن الظلام أصبح كثيفاً بحيث ترى أشكال غير واضحة فقط).
وأنا الذي أبكي أدعو عليكم أيها الوقت والقدر والتغيير باللعنة، وليس لدي من أمل سوى تلك الساعة الرائعة عندما تهبطون رأساً خلال الفضاء الذي لا نهاية له.
(يلمع البرق ويتبعه رأساً الرعد).

فلاحة: اسحبه ودعه يركع على ركبتيه قبل أن تجلب لعناته على رؤوسنا البرقَ والرعدَ.

آليل: أيتها الملائكة والشياطين تقاتلوا في الهواء.
وأيتها السيوف ارتطمي على الدروع البرونزية. (ومضة برق يتبعها صوت الرعد).
هناك رمح لامع يرمى من حزام.
قد دخل عين (بالور). والعصبة المظلمة طاروا وهم يصرخون عندما هربوا من (موتيورا) القديمة.
(يغيب كل شيء في الظلام).

رجل عجوز: إنه غضب الله على ذنوبنا وضعفنا قد أعتم العالم ويجب أن نموت.

(يتمزق الظلام بشعاع واضح. ويظهر الفلاحون وهم راكعون فوق المنحني الصخري لجبل. ويخار مليء بالعاصفة وضوء يتغير باستمرار يمر فوقهم ومن خلفهم. ويقف الملائكة المسلحون نصفهم في الظل والنصف الآخر في الضوء. سلاحهم قديم ومهترئ، وسيوفهم المجردة من أغمادها معتمة. ويقفون وكأنهم فوق الهواء في تشكيلة المعركة وينظرون إلى الأسفل بوجوه عابسة.
يرمي الفلاحون أنفسهم على الأرض).

آليل: لا تنظر أكثر إلى أبواب الجحيم نصف المغلقة.
ولكن تكلم إلي. يا من عقله قد ضربه الله بحيث لا يكون أبداً مع الأشياء الفانية. واخبر عنها تلك التي ترقد هنا.
(يقبض على أحد الملائكة).
إلى أن تتكلم.
لن تذهب إلى الخلود.

الملاك: النور ينطفئ، وأبواب الجوهرة مفتوحة، وهي تمضي إلى أرض السلام. وقد قبلت ماري التي جرح قلبها سبع مرات شفتيها. وقد سقط الشعر الطويل الجميل فوق وجهها. وشعاع الأشعة ينظر دوماً إلى الدافع وليس العمل، بينما ينظر ظلام الظلام إلى الفعل فقط.
(يترك آليل الملاك ويركع).

أوونا: أخبر أولئك الذين يمشون على أرض السلام.
إنني سأموت وسأذهب إلى تلك التي أحب. فالسنوات مثل ثيران كبيرة سوداء تخطو فوق هذه الأرض.
والله هو الراعي الذي يقودها من الخلف.
وأنا أتحطم تحت وطأة أقدامها العابرة.
(صوت زمور بعيد يأتي من منتصف الشعاع. تنوب الرؤيا ويبدو منظر الفلاحين الراكعين بغموض وسط الظلام الحالك).

□□

أخبار ثقافية

إعداد وترجمة: هدى أنتيبا

ماذا وراء مراسلات "جوناثن سويفت"؟!

تم جمع رسائل الأديب البريطاني "جوناثن سويفت" مؤخراً تحت عنوان "نادي "سكريبكروس" ليترجمها مباشرة إلى اللغة الفرنسية مرفقة بدراسة نقدية "ديفيد بوسك" وصدرت عن دار "عالية" الباريسية في نيسان 2005 وتعود كلمة "سكريبكروس" لشخصية خيالية اخترعها "سويفت" ورفاقه لتغدو تلك المراسلات أشبه بروايات "روبرت ستيفنسون" (1850 ـ 1894) صاحب "جزيرة الكنز" والدكتور جيكل ومستر هايد. تبادل كل من "سويفت" و"بوب" و"غي" و"آربوتنوت" و"بولينغ بروك" فوق صفحاتها الأحاديث، وكأنهم في جلسة سمر ليس إلا.. ويرجع جذر "سكريبكروس" إلى "المنشئ" أو الكاتب الساخر "المخربش" من هنا جاءت مغامرة هذا النادي الأدبي الذي انطلق نهاية عام 1713 مع تواصل هؤلاء الأصدقاء عبر رسائلهم ـ وتغطي الأحداث التي عرفتها أوروبا عشية الثورة الفرنسية عام 1789 ـ توقفت كتابات "المخربشين" الخمسة عند وفاة ملكة بريطانيا "آن" في آب 1714ثم تولي "جورج الأول" عرش المملكة المتحدة ورغم انتماء "سويفت" وعصبته لحزب المحافظين "التوري" إلا أن أصابع الاتهام اتجهت إليهم بالسعي لإعادة "آل ستيورت" إلى الحكم.. ففقدت العصبة وظائفها، ليهاجر أفرادها إلى فرنسا على غرار "بولينغ بروك" الذي يكتب رسائله المحمومة لصديقه "جوناثن" المتنقل بين "إيرلندة" والريف الإسكوتلندي.. لم

يبق أمام هذا النادي إلا الفشل: المادة الأكثر فعالية في عالم الرواية إلى جانب الذكريات الحزنية، أي نصف النجاح الأدبي، وقد تحققت لهؤلاء "المخربشين" على جدار الزمن... أما النصف الآخر فيمثله "سويفت" ورفاقه من خلال موهبتهم الفنية الإبداعية.. ولأن "ألكسندر بوب" ينتمي للأقلية الكاثوليكية امتلأت رسائله بالسخرية وهجاء الحرتقات البروتستنطية... تعيد كتاباته إلى الأذهان أسلوب "فانسون فواتور" (1597 ـ 1648) الشاعر التهكمي الفرنسي.. ينشر "بوب" عام 1728 قصيدته الساخرة "البلهاء" ينتقد من خلالها مزاعم الحق الإلهي للملوك وحظ الشعر العاثر.. وتعتبر تلك القصيدة المنشورة بشكل متقطع في رسائله أولى روائع "نادي المخربشين" الأدبية... أما صديقه "جون غي" وتعني كنيته "السعيد" فهو شاعر بريطاني متوّج في تلك المرحلة... عرف رفاقه سعادته حين راح يزود زميله "جوناثن سويفت" فوق صفحات رسائله بأخبار لندن والتيارات التي عصفت بالحياة الثقافية لعاصمة جزيرة الضباب... نشر "جون غي" بالتعاون مع صديقيه "بوب" و"أربوتنوت" كوميديا تحمل العنوان: "ثلاث ساعات بعد الزواج" تلتها رائعة "السكريبكروس" الثانية: "أوبرا الصعاليك" وعرضت على خشبات لندن عام 1728....

أما "سويفت" فكان أكثر أفراد العصبة شهرة وغزارة في الإنتاج... استطاع بموهبته الأدبية تحرير أعداد المجلة الأسبوعية الأدبية "الممتحن" بمفرده أحياناً، وبالتعاون مع أعضاء ناديه أحياناً أخرى، وذلك بين الأعوام 1710 و1711... وتظهر تعليقات "جوناثن سويفت" على تلك المغامرة الأدبية في رسائله التي أزعجت طبقة النبلاء... ألم ينصح أصحاب الشأن بتقديم الأطفال الإيرلنديين كوليمة للجياع والتخلص بالتالي من وباء المجاعة الذي ضرب البلاد آنذاك؟

وفي عام 1726 ينشر "سويفت" رائعته المعروفة "رحلات غوليفر" أبرز نتاجات ناديه الأدبي... وفي كلمة وداع مؤثرة يرسل "ألكسندر بوب" تعزيته لصديقه "سويفت" المريض على وفاة "غي" و"أربوتنوت"... ويطلب منه الصمود في وجه الموت ومقاومته باسم صداقتهما... فرغم خسارة "نادي سكريبكروس" سياسياً إلا أنه نجح أدبياً.. ليصور الصديقان في رسائلهما الأخيرة ولادة

الأوليغارشية البريطانية على أيدي حكومة "وولبول" والتي ستستمر حتى أيام المملكة فيكتوريا (توفيت مطلع القرن العشرين 1901).. هذا ويعتبر "جوناثن سويفت" من أبرز أدباء إيرلندة في القرن الثامن عشر ولد في دبلن عام 1667 وتوفي فيها عام 1745... يغلب على كتاباته النقد والهجاء الساخر من المجتمع البريطاني آنذاك... وكان له تأثير عميق على الحياتين الأدبية والسياسية في عصره... لدفاعه عن القضية الإيرلندية بشكل وطني صريح....

"أوغستينا": عرابة الأدب البرتغالي..

تحتفل "أوغستينا بسالويس" عرابة أديبات ضفتي التاج (نهر يفصل إسبانيا عن البرتغال).. هذه الأيام بمرور نصف قرن على احترافها الكتابة.. فما أن ظهرت أولى رواياتها "العرّافة" - وصدرت باللغة البرتغالية 1954 و1955 - حتى راحت "أوغستينا" تحصد الجوائز الأدبية الواحدة تلو الأخرى.. وفي أواخر الخمسينيات من القرن العشرين حطت ثلاثيتها "عدم اليقين" و"روح الأغنياء" "والمقاطع البيضاء" في الأسواق لتحقق لها شعبية منقطعة النظير... إذ سرعان ما تبوأت "بسالويس" منصب مديرة أشهر صحيفة يومية في البرتغال آنذاك وهي "بديمردي جنير" إلى جانب إشرافها على إدارة المسرح الوطني في ليشبونة - لتسجل اليوم في مذكراتها بعد أن بلغت سن الثالثة والثمانين أكثر من سبعين رواية ترجمت إلى معظم اللغات الأوربية... حصلت العام الماضي على جائزة "كامويس" أرفع الجوائز الأدبية في البرتغال... وكانت حفنة من أعمالها قد انتقلت إلى الفن السابع على يد المخرج البرتغالي "مانويل دو أليفيرا" بعد أن كتبت بريشتها سيناريوهات رواياتها... تعيش سيدة الأدب البرتغالي في مدينة "بورتو" حيث دونت رائعتها: "العرافة" - وتجري أحداثها أواخر القرن التاسع عشر في شمال البرتغال.... لترسم فيها صورة امرأة فلاحة تدعى "يواكينا كينا" عاشقة للحرية تحمل هم ومسؤولية أسرتها فوق منكبيها في حين يقضي رجال عائلتها أوقاتهم في النقاش والخصام وشرب الخمر والهروب إلى المدينة للتنزه...

كذلك الأمر بالنسبة لموضوع "روح الأغنياء".. وتدور قصة العمل حول امرأة جميلة غنية وذكية تدعى "ألفريدة".. تمارس هواية مخاطبة الأرواح

وتقمص شخصيات القديسين وبخاصة السيدة العذراء مريم... وتناشدها "ألفريدة" الظهور أمامها في الرؤية دون جدوى... وتعمد الأديبة في كل عمل من رواياتها إلى انتقاد سلبيات المجتمع البرتغالي، مما دفع النقاد لوصفها بعرابة حركة التحرر النسائي في البلاد. وترد "أوغستينا" قائلة: "لقد ورثت عن والدتي الإسبانية العربية الجذور حبي للتمرد على الخطأ أينما كان في الكنيسة والشارع وحتى البيت"...

عالم الصالونات الأدبية...

انكب المؤرخ الفرنسي "أنطون ليلتي" على دراسة دور الصالونات الأدبية في أوروبا وتفعيلها لتيارات عصر الأنوار.. وذلك في مؤلفه الجديد الذي يحمل عنوان: "عالم الصالونات الأدبية في القرن الثامن عشر" الصادر عن دار "فايار" الفرنسية مطلع تشرين الثاني 2005 - ويتضمن الكتاب المداخلات الأدبية وتواجد فلاسفة عصر الأنوار في الصالونات الباريسية لكل من: "مدام دوستيل" زوجة أحكم وزراء لويس السادس عشر.. "ومدام دودوفان" - "والآنسة ليسبنياس".. و"المركيزة ديبنيه".. و"مدام نيكر".. و"مدام غوفران" وصولاً إلى "الأمير دوكوفتي".. ألم يرتد كل من "فولتير" عراب الثورة الفرنسية.. و"شامفور" و"كريبيون" و"دولا كلوس".. تلك الصالات؟...

ألم تحتضن تلك التجمعات الفكرية المناقشات السياسية أيام النظام القديم في فرنسا ودور الأدب في صناعة المجتمع الانتقالي عشية الثورة؟

نجم الرواية الدانمركية..

ولد في كوبنهاغن عام 1959 ليتابع دراسة الفن السينمائي في الجامعة الدانمركية قبل أن ينتقل لكتابة الرواية عام 1985.. إنه "جينس كريستيان غروندال" سوبر ستار الأدب الروائي في الدول الإسكندنافية.. انطلق "غروندال" من الرواية الجديدة ليصدر ثماني روائع تنتمي لهذا التيار.. ثم انصرف إلى كتابة الروايات الغرامية ليعرف شهرة واسعة في الدانمرك.. وذلك رغم اهتمامه بالقضايا الوجودية في أعماله تلك إلى جانب تصوير لمآسي البشرية.. ترجمت روايته الأحدث "آلن غيديغ" عن اللغة الدانمركية

إلى الفرنسية وعنوانها "تباشير يوم جديد" وطبعتها دار "غاليمار" مطلع شهر تشرين الثاني 2005.. ويدور موضوع الرواية حول امرأة تدعى "إيرين" تبلغ من العمر 56 سنة تعمل محامية.. وهي متزوجة ووالدة طفلين.. تكتشف يوماً أن زوجها يخونها.. تترك لها والدتها التي ستجري عملية جراحية خطيرة رسالة تطلب منها عدم فتحها إلاّ عندما يحدث مكروه لها.. وعندما تفتح " إيرين" الرسالة تكتشف أن والدها الحقيقي هو "صموئيل" وليس الرجل الذي رباها.. تتزاحم الأفكار في رأسها: الأكاذيب والخيانات داخل أسرتها وفي عملها..

كيف ستخرج من هذا النفق؟!

جديد "إدوار آلبي"...

إنه المسرحي الأمريكي الأكثر شعبية خارج الولايات المتحدة منذ كتابه "من يخاف فيرجينيا وولف"؟!.. كتب "آلبي" خلال أربع وأربعين سنة 28 مسرحية لتحتفل الأوساط الثقافية الأمريكية اليوم بميلاده السابع والسبعين.. بدأ "إدوارد آلبي" قرض الشعر في سن مبكرة ثم انصرف إلى المسرح.. رفض الكتابة حول أحداث 11 أيلول 2001 لعدم اقتناعه بمصداقيتها.. هاهو يقدم عرضه الأحدث: "العنزة" أو"من هي سيلفي"؟ على خشبة "مادلين" في باريس بمناسبة بلوغه سن الـ 77.. ويشارك في بطولة هذه المسرحية كل من "نيكول غارسيا" و"أندريه دوسوليه" يتناول موضوع "من هي سيلفي"؟ وقوع رجل متزوج وأب لشاب بلغ السابعة عشرة من عمره ـ في حب عنزة بشكل عبثي.. أشرف آلبي" على ترجمة مسرحيته التي ألفها عام 2000 ولم تعرض إلا منتصف تشرين الثاني 2005 في باريس.. لأن مسرحيته "هروب البحر" التي حصدت جائزة بوليتزر عام 1975 يعاد اليوم عرضها على خشبات مسارح نيويورك ويعتبر "إدوارد آلبي" من رواد مسرح ما بعد الوجودية والعبثية الجديدة.. ويقاطع "آلبي" منذ عام 2003 البيت الأبيض الذي يدعو مشاهير الكتاب إلى عشاء سنوي.. ويصف "إدوارد آلبي" الرئيس الأمريكي الحالي بأنه الأكثر تدميراً في تاريخ الولايات المتحدة.. ورغم أن مسرحياته غير مربحة على الصعيد التجاري إلا أن "برودواي" بدأت تهتم مؤخراً بأعماله

في محاولة لإعادة عرضها من جديد في صالاتها نظراً لتعاطف الشارع الأمريكي مع مواقفه المناهضة لغزو العراق...

"بيليكانوس" وحريق واشنطن..

تفخر "لوس أنجلوس" بأديبها "مايكل كونيالي".. و"بوسطن" بصديقه "دونيس ليهان".. وواشنطن برفيقهما "جورج بيليكانوس".. إنهم ثلاثة أدباء أمريكيين يكتبون الرواية البوليسية الأكثر انتشاراً عبر ضفتي شمال الأطلسي.. هاهو "بيليكانوس" ينشر قبل أيام رواية جديدة تحمل عنوان: "هارد ريفوليوشن" بعد اثنتي عشرة رواية بوليسية حملت له المجد والشهرة في بلاد العم سام أولاً وأوروبا الغربية ثانيا... ظهرت تلك الأعمال منذ عام 1994 لتشكل وثائق تسجيلية لساعات واشنطن السوداء.. واشنطن عاصمة الولايات المتحدة الأمريكية على امتداد السبعين عاماً الماضية، وليست واشنطن البيت الأبيض والإدارات المتعاقبة.. إنها مدينة الأقليات الملونة... من سمراء إلى صفراء وحمراء... حيث عاش "بيليكانوس" طفولته داخل "غيتو" جاليته اليونانية إلى جانب جارتها الإيطالية تحت رحمة الفقر والجوع أحيانا والتمييز العنصري والعنف باستمرار. انتهى جورج بيليكانوس" العام الماضي من كتابة روايته "روح ميدانية" وهي ثلاثية تسلط الأضواء على شرطيين هجرا سلك خدمة البوليس ليعملا كمحققين خاصين... يدعى الأول، وهو أسمر البشرة "يريك سترانج" ويحمل الثاني، وبشرته بيضاء، اسم "تيري كوين".. وفي روايته لهذا العام "هارد ريفوليوشن" يعيد الأديب اليوناني الرومة بطله "ديريك سترانج" ثلاثين عاما إلى الوراء حين يستعد هذا الأخير للالتحاق بسلك الشرطة.. إنها مرحلة حرب فيتنام.. عندما يرجع شقيق "ديريك" من تلك الحرب وهو في حالة مزرية.. وقد أصيب المجتمع الأمريكي في تلك الفترة بمرض "استنزاف فيتنام".. تستعر حمى العنف والإرهاب في بلاد العم سام.. يقتل "دونيس" شقيق "سترانج".. ويأتي "دور مارتن لوثر كينغ" القس الذي يدعو لتحقيق العدالة منددا بالتمييز العنصري في الباصات الأمريكية والمقاهي والحدائق.. في كل مكان بدءا بواشنطن دي سي.. ليتوقع النقاد أن يحصد "بيليكانوس" جائزة "بوليتزر" العام القادم...

"سوفوكليس" يسقط أقنعة "كريون" البيت الأبيض...

في مقالة نشرها ملحق "الغارديان" الثقافي بتاريخ 2005/11/2 الصفحة 12 ـ 13.. كتب الشاعر "سيموس هيني" الحائز على النوبل في الآداب ما يلي: "بدأتُ ترجمة مسرحية انتيغوني الشعرية قبل عامين لتعرض على خشبتي نوتنغهام بلاي هاوس وآبي تياتر الآن... وقد وجدت أن سياسة نزلاء البيت الأبيض والبنتاغون شديدة الشبه بمواقف كريون... ألا يسعى هؤلاء لنشر الفوضى في العالم ودفعنا للانجراف إلى الحرب ضد العراق؟ فالمواجهة بين تعنت كريون وصوت ضمير أنتغوني، يقابله جبروت البيت الأبيض الذي يرفض الاستماع إلا إلى عناده وإصراره على ضرب العراق ليُدحر العدل وينتصر الباطل وسرعان ما دونت بعد تفكير هذين البيتين في مطلع المسرحية ـ وقد وقفت حائراً لا أدري كيف "أتصرف بالترجمة الشعرية أشهرا طويلة:

ـ ماذا سيجري.. ماذا سيحصل لنا؟

ـ لماذا تطالنا نحن أولاً مساوئ الأمور!؟" أنتيغوني"..

ثم رحتُ أقرض نص مسرحية "سوفوكليس" شعراً.. ووجدتُ صعوبة في نقل أوزان أبيات الكورس اليوناني إلى اللغة الإنكليزية".. ثم يتابع الشاعر "سيموس هيني" في مقالته: "أردت الإمساك بالبعد الأنتروبولوجي لرائعة سوفوكليس.. لذلك عمدت إلى تغيير عنوان المسرحية لتحمل "رمس في تيبيس".. وعملت على ربط إسقاطاتها بالتواجد العسكري الأمريكي في العراق.. واخترت كلمة "رمس" لأنها تلزم الإنسان أينما كان موقعه احترام القبر الذي لن يهرب منه كائن على وجه المعمورة مهما بلغت قوته"...

بدأ عرض المسرحية في لندن اعتباراً من 2005/11/20... لكن ما هو موضوع "أنتيغوني" بتصرف؟!...

هي تراجيديا كتبها الدراماتورجي اليوناني "سوفوكليس" وعرضت لأول مرة في أثينا عام 441 ق.م.. تناول موضوعها عشرات المسرحيين في العالم... أعدّ أحدث عروضها ترجمة "سسيموس هيني" وقام بدور البطولة الأولى فيها "سحيللي كامبل".. يستمر تقديمها حتى آذار 2006.. وفي دمشق مطلع الصيف الماضي 2005 أخرج "أنتيغوني" الفنان السوري "جهاد

سعد" وتوزعت أدوار البطولة بين كل من "ميسون أبو سعد" و"بسام داوود" و"شادي مقرش" و"علاء الزعبي"... وذلك على خشبة مكتبة الأسد...

وتسلط "أنتيغوني" الأضواء على الصراع بين القوانين الإلهية التي تتحكم بمصير البشر وبين القوى الدنيوية وأطماعها الانتهازية وغدر الإنسان بأخيه الإنسان.. فمن جهة تقف الفتاة البريئة "أنتيغوني".. رمز الشعب الأبي - في مواجهة الملك السلطوي صاحب النفوذ القادر على البطش باستمرار "كريون".. تفصل بينهما جثة شقيق "انتيغوني".. يسعى الملك لتقديم "الجثة" وليمة للعقبان حين تطالب البطلة الشابة إقامة مأتم يليق بالمتوفى.. في دراما "سوفوكليس" لا ينتصر أي من الفريقين على الأخر.. لأن "أنتيغوني" تقدم على التضحية بحياتها دون أن تتنازل عن موقفها أمام الملك.. كذلك يدفع "كريون" ثمن تعنته غالياً حين يسهم في تدمير عالمه.. فيخسر كل شيء بعد ارتكابه جرائم بالجملة.. جرائم بحق فريق (القوات الأمريكية) وفريق "انتغوني" خطيبة ابنه الوحيد الذي ينتحر يأساً وحزناً على محبوبته الغالية "أنتيغوني" البطلة...

جلال الدين الرومي

معبود الأنتلجنسيا الأمريكية....

لم تحتل أية مجموعة لمشاهير الأمريكيين أمثال "روبير فروست" أو "والاس ستيفنز".. أو "سيلفيا بلات".. أو "روبير لاويك"... والأوربيين على غرار "هوميروس".. و"دانتي".. و"شكسبير".. رأس قائمة الكتب الأكثر مبيعاً في الولايات المتحدة الأمريكية على امتداد العقد الماضي.. بتلك الكلمات افتتحت صحيفة "لوس أنجلوس تايمز" ملفها الخاص بمولانا "جلال الدين الرومي" الشاعر الذي تحطم اليوم قصائده الصوفية أرقام مبيعات الكتب في بلاد العام سام....

ترجم قصائد "الرومي" الشاعر الأمريكي "كولمان باركس" لتتنافس كل من نجمة هوليود المتوجة "ديمي مور" وزميلتها "غولدي هاون" وسارة جيسيكا باركر" على شراء حقوق قراءة هذه الأشعار على أسطوانات

مدمجة.. لكن ما الذي يجعل الأنتلجنسيا الأمريكية تغرم بشاعر إسلامي على غرار "الرومي"؟!

من المعروف أن "جلال الدين الرومي" عاش في منطقة - "الأناضول" مطلع القرن الثالث عشر للميلاد، وتوفي يوم بلغ "دانتي" الإيطالي الثامنة من عمره.. كتب أجمل قصائد التصوف الإسلامي باللغة الفارسية. "لتشكل مطلع الألفية الثالثة للميلاد" - كما يقول "ويليام دالريمبل" الناقد والأديب في مجلة "الغارديان" (تاريخ العدد 5 - 11 - 2005) "جسراً بين الشرق والغرب.. ألا يعتبر التصوف رمز الفكر الحر في الإسلام؟ ألا يحمل رسالة القرآن الكريم المعبأة بالعشق الإلهي: الله هو المحبة والتسامح!؟" وهي الرسالة - يتابع الأديب "دالبريمبل"- التي يجب أن تقرأ في هذا الزمن أكثر من أي وقت مضى"...

ولد "جلال الدين" كما جاء في كتاب "دالريمبل" حول "سيرة الرومي" الصادر عن دار "كي أند إيه" البريطانية 2005 في "بلخ" عاصمة خراسان (أفغانستان الحالية) أيلول 1207.. لتهاجر أسرته إلى بلاد الأناضول قبل أن يدمر المغول مسقط رأسه عام 1221.. اعتنق مذهب "أبو حنيفة".. وراح يعلم الشريعة الإسلامية والفقه في مدينة "قونيه" حيث توفي في 17 كانون الأول عام 1273.. وحيث يقع ضريحه ويحمل اسم "المقبرة الخضراء"...

قرض "الرومي" الشعر مذ كان في ريعان الشباب.. ومن آثاره: 3500 بيت من الشعر تنتمي إلى القصائد الغنائية و2000 بيت من الرباعيات و 26000 بيت من الروبيت وعشرات القصص الحكمية التي تحمل العبرة والمثل.. لتغدو روائع "العندليب الرومي" كما دعاه "كولمان باركس" أعقد وأعمق شعر صوفي عرفته لغة في العالم على امتداد الألفية الميلادية الثانية... "فالرومي" لم يأت فضائل التصوف والتسامح بالانصراف عن التقاليد الإسلامية وانما جاء من خلال الانغماس في تلك التقاليد والتعاليم السمحة...

لهذا تستقطب الموسيقى الصوفية والفرق المولوية اهتمام الغربيين وبخاصة الأمريكيين الذين يتهافتون للإصغاء إلى تلك الألحان التي تهذب النفس على غرار ما عرفته التكيات المنتشرة في حلب ودمشق واسطنبول..

ولتعرف الكتب التي تتناول آلات الموسيقى الصوفية كالناي والرق والطبلة.. شهرة كبيرة في بلاد العم سام.. ومن أبرز عناوين تلك المؤلفات: "يوميات موسيقي صوفي" وتروي السيرة الذاتية للفنان التركي "قدسي أرغونز" وهو صاحب أعرق فرقة مولوية وعازف ناي معروف في أنحاء العالم إلى جانب احترافه الخط العربي.. يقول "أرغونز" في مؤلفه المذكور: "ما من موسيقي تركي مبدع ابتعد عن ألحان الرومي وأشعاره خلال السبعمائة سنة الماضية".. لينهل الغرب اليوم من هذا النبع الفني الذي لن ينضب...

"دولاغو".. والمدارات البرازيلية..

"خمسة قرون على الورق: مخطوطات بيدرو كوريا دولاغو".. عن دار "لامارتينز" الباريسية 2005" البرازيل: إمبراطورية المدارات" عند دار غاليمار تأليف كل من "بيا وبيدرو دولاغو" 2004 "غابة البرازيل العذراء" مطبعة "شاندين اللوفر" . لـ "دولاغو" 2004. ثلاثة أعمال أدبية حطت في واجهات المكتبات الأوروبية منتصف شهر تشرين الثاني 2005. ليكتشف القارئ في القارة العجوز: "البرازيل" من خلال عيون ابنها البار "بيدرو كوريا دولاغو"...

ولد "بيدرو دولاغو" في الريو دي جينيرو" عام 1958 لوالد يعمل في السلك الدبلوماسي لتنتقل أسرته بين العواصم الأوروبية حيث أتقن نجلها عدة لغات إلى جانب لغته الأم... هاهو يصدر بالاشتراك مع زوجته "بيا" الأديبة والصحفية في التلفزيون البرازيلي.. قناة "فوتورا" وابنة الروائي المعروف "روبيم فوسيشا ـ عدة مؤلفات من دار نشرهما وتدعى مطبوعات: "كابيفاره".. تفيد تلك الأعمال اكتشاف التراث الأدبي البرازيلي المغمور إلى جانب السير الذاتية للمشاهير على غرار فرانز بوست: البرازيل في بلاد لويس الرابع عشر".. و"الكونت دوكلارك وغابة البرازيل العذراء" عن دار "كابيفاره" لصاحبيها: "بيا وبيدرو دولاغو".. و"بوست" كما هو معروف فنان تشكيلي هولندي استخدم الطبيعة البرازيلية في رسوماته خلال القرن السابع عشر... إضافة إلى "مذكرات أويل توسان سامسون" الفرنسية التي هاجرت إلى البرازيل منتصف القرن التاسع عشر وسجلت رواية تعتبر رائعة أدب الرحلات قبل مئة وخمسين سنة من الآن...

رحيل "جون فاوليس"..

"عشيقة الملازم الفرنسي".. "الهاوي".. "سارة".. "الساحر".. "برج الأبنوس".. أشهر روايات الأديب البريطاني "جون فاوليس".. الذي وافته المنية يوم 2005/11/8... ولد الروائي في آذار 1926 قرب لندن ليتابع دراسته للأدب الفرنسي في أوكسفورد.. ثم احترف مهنة التدريس بين بريطانيا واليونان.. هجر التعليم ليتفرغ للكتابة والتأليف.. حصدت باكورة رواياته وعنوانها "الهاوي" ـ صدرت عام 1963 ـ اعترافاً عالمياً.. يطرح موضوعها النزاع بين الخير والشر من خلال قصة طالبة تدرس تاريخ الفن يعمد شاب مهووس ومريض يجمع الفراشات على خطفها وتعذيبها.. تلت تلك الرواية: "الساحر" عام 1966 و"سارة" عام 1969 ـ وتتناول قصة حب تنتهي بالفشل في بريطانيا الفيكتورية.. يتوقف "جون" على أثرها عند ملامح من المجتمع البريطاني من القرن الثامن عشر في روايته: "المخلوقة".. وفي عام 1977 تسلط روايته "دانيل مارتان" الأضواء على المثقفين الأوكسفورديين الذي لم يتجاوزوا سن العشرين في نهاية الحرب العالمية الثانية... وفي عام 1982 نشر "فاوليس" روايتين: "برج الأبنوس" و"مانتيسا".. تأثرت أعماله بموجة الرواية الجديدة في فرنسا.. لتنتقل إلى الشاشة الفضية منذ عام 1965.. شارك "فاوليس" صديقه "هارولد بينتر" في كتابة سيناريو "عشيقة الملازم الفرنسي" إخراج كاريل رايز" بطولة "ميريل ستريب" و" جيريمي آيرونز".. وفي عام 2000 أصدر روايته " الشجرة" وتتوقف الأخيرة عند ذكرياته وتأملاته للطبيعة: الغابة ملجأ اللاوعي.. أربعون عاماً قضاها الروائي البريطاني في عالم الأدب ليطلق عليه النقاد اليوم لقب "معلم ما بعد الحداثة"...

رواية الغرافيك لإحياء أدب الأطفال..

"بينوكيو" رائعة أدب الأطفال في إيطاليا القرن التاسع عشر؛ رواية للفتيان كتبها "كارلو كوللودي" (1826 ـ 1890) ونشرت لأول مرة في فلورنسا مسلسلة في "جيورنالي بير إي بمبيني".. مجلة الأطفال عام 1878 ثم على شكل رواية ذات رسومات صممها "انريكومازانتي".. يتناولها اليوم الفن التاسع بعد المسرح بأسلوب جديد يعتمد على ما يسمى رواية الغرافيك نجمة أدب الأطفال المعاصر... نفذ رسوماتها "روبير توابتوشينتي" لتصدر عن

دار "كيب" البريطانية مطلع الشهر تشرين الأول 2005 كما ذكر ملحق الغارديان بتاريخ 15 ـ 10 ـ 2005... وتجمع مغامرات "بينوكيو" هذه الدمية المتحركة التي أصبحت صبياً شقياً، العبرة والمثل والسخرية من الواقع، وذلك على امتداد 36 مغامرة.. تبدأ الرواية مع تقديم النجار "سورينريه" قطعة خشب لصديقه "غيبيتو" الذي يصنع منها دمية ترقص وتلعب.. وما أن ينتهي النجار من حفر ملامح دميته حتى تنطلق هاربة من بوابة المنزل.. يلحق بها "غيبتيو" ليعمل على إطعامها والباسها وارسالها إلى المدرسة.. لكن سرعان ما يهرب "بينوكيو" من المدرسة لينضم إلى فرقة موسيقية تعزف في مسرح للدمى المتحركة.. يمنحه صاحب المسرح: "آكل النار" خمس ليرات ذهبية ليعطيها للنجار الفقير.. لكن "بينوكيو" يقع فريسة غدر الثعلب الماكر الذي يسرق نقوده قبل أن تنقذه ساحرة ذات شعر أزرق من ثعبان سام، وقبل أن يحتجزه مزارع في الجوار وقد اشتبه به.. وعندما يطلق سراحه لحسن سلوكه يعود إلى منزل الساحرة ليجدها وقد توفيت حزناً على رحيل شقيقها الأصغر "بينوكيو".. ينقله حمام زاجل من تلك الغابة إلى شاطئ البحر حيث يكتشف جزيرة النحل المجتهد.. في تلك الجزيرة: "لا يأكل من لا يعمل"...

يرفض "بينوكيو" الإسهام في أي عمل إلى أن يشعر بالجوع... فيقدم مساعدته لعجوز تحمل جرار الماء ليجد أنها الساحرة ذات الشعر الأزرق.. يغادر الصبي الجزيرة برفقة "لوتشينيولو" وليتوجه إلى أرض اللعب.. وبعد خمسة أشهر يغدو خماراً كسولاً.. ثم يعود إلى شكله الطبيعي إثر هروبه من تلك البقاع.. فتلتهمه سمكة قرش ضخمة تستطيع ابتلاع مركب.. وفي أحشاء الوحش يلتقي "بينوكيو" بمعلمه "غيبيتو" المقيم منذ سنتين في باطنها.. ينجح أخيرا المعلم ودميته في الهروب من فك القرش بأعجوبة خلال رقاد الوحش ليستخرج القارئ الطفل عبرة من الرواية: "إن العمل والاجتهاد هما سر الخلاص من الأزمات والنجاح في الحياة". ليشارك "بينوكيو" أخيراً والده في عمله وقد أصبح طفلاً مثالياً لا يكذب ولا يهرب من مدرسته ولا يغضب والده..

الوجه الآخر لـ "شكسبير"

هل عاش "شكسبير" على طريقة أبطال "تشارلز ديكنز"؟

هذا ما يؤكده الأديب البريطاني: "بيتر آكرويد" في كتابه: "السيرة الذاتية لشكسبير" الصادر في لندن أواخر أيلول عام 2005 عن دار "شاتو ووينداووس" - ويتناول حسبما كتب "جوناثن بيت" أستاذ الأدب المعاصر لكل من شكسبير وعصر النهضة الأوروبية جامعة "وورفيك" في ملحق "السنداي تيليغراف" كيف شكلت عاصمة جزيرة الضباب عقدة للدراماتورجي البريطاني الذائع الصيت... إذ رغم النجاح الذي حققته مسرحياته فوق الخشبات اللندنية يومئذٍ إلا أن "شكسبير" لم يشعر بالارتياح في تلك المدينة الضخمة.. وكانت الأعمال الكوميدية التي تقدم في مطلع القرن السابع عشر في صالات العرض اللندنية تستقطب الجمهور أسوة بروائع "شكسبير" الدرامية... ومن المعروف أن "ويليام" كان دائم الحنين لحياة الأرياف وما وراء البحار كما تبين إقامته في "ستراتفورد أبون إيفون" ووقوع أحداث مسرحياته خارج جزيرة الضباب... وهو ما اعتمده كل من "تي اس إيليوت" و"وليام بليك" وتشارلز لامب" و"ديكنز" فيما بعد... فرغم انتقال "شكسبير" قبل عام من وفاته إلى لندن - إلا أن "بيتر آكرويتز" تتبع "البصمات التي تركتها طفولة الدراماتورجي الرعوية في أعماله إلى جانب انتماء أسرته للطبقة المتوسطة في الريف الإنكليزي.. ألم تزدحم في روائعه الصقور المحلقة في الأجواء والأنهر التي تتهددها الأعاصير و؟؟...

وليصل "أكرويد" إلى استنتاج أن "شكسبير" قرأ لغة الأرض التي أنجبته وأتقن رموزها على طريقة "ديكنز".. من هنا جاءت أهمية هذه السيرة الذاتية التي حملت تحليلات لم يتطرق إليها الدارسون في القرون الثامن عشر والتاسع عشر والعشرين....

عندما تسدل الستارة

هو أكثر الأدباء الأسبان التزاماً بتواصل الثقافات بين الأوروبيين والعرب "... وقف في كتاباته إلى جانب الفلسطينيين داخل الأرض العربية المحتلة، كشف خلفية حروب البوسنة والشيشان، يحمل اسم "خوان

غويتسولو".. ولد في برشلونة عام 1931 ويعيش اليوم متنقلاً بين مراكش وباريس.. صدر له مؤخراً رواية جديدة عنوانها: "عندما تسدل الستارة" طلبت "اللموند ديبلوماتيك" في عدد تشرين الثاني 2005 تعليق عدد من الأدباء عليها: التشيكي "ميلان كونديرا" ومن زميله الفرنسي "غي سكاربيتا" صاحب "العصر الذهبي للرواية" الصادر عن دار غراسيه الباريسية، إضافة للكاتب: "خوان غويتسولو" مؤلف: "مشاهد بعد المعركة" لعام 1992 و"حالة حصار" 1999 و"أوراق اعتماد" 1968... ويغلب الطابع التاريخي على تلك الأعمال بما في ذلك "عندما تسدل الستارة" التي ظاهرها مسيرة "غويتسولو" الذاتية خلال وفاة زوجته وباطنها إدانته حرب الشيشان.. ويحول استخدام الأديب الإسباني المذكور للضمير الغائب دون وقوع السرد في دوامة الاعترافات، مما يعطي الرواية صوت التمرد ضد الجوع والمذابح... وقد استغرقت كتابته لهذا العمل ست سنوات من عمر الأديب... وتتألف الرواية من فصول وصل عددها إلى 38 وتساءل خلالها "خوان" ماذا حصل لذكرياته؟ وأين ذاكرته؟.. ففي الفصل الأول يقول "كونديرا": "ويتابع البطل التفكير على امتداد الليل بالمتوفاة، عندما تطرق ذاكرته أغاني طفولته الأولى... وما أن ينظر "غويتسولو" إلى الوراء حتى يطل الماضي بإرهاصاته... لذلك يندفع للتمسك بالحاضر الذي سيحمل له غداً أفضل كما تقول روايته: "عندما تسدل الستارة"...

حمى أدب الفتيات والفتيان

إنها آخر صرعة في عالم الأدب.. انطلقت من الولايات المتحدة الأمريكية ثم بريطانيا على يد كل من الأديبات الرائجات: "جاكلين ويلسون".. "ميغ كابوت".. "آن براشيرز".. صاحبة الرواية الأكثر مبيعاً عبر ضفتي الأطلسي اليوم، وعنوانها: "أربع فتيات وجينز. (صدر الجزء الثالث أواخر تشرين الأول 2005 كما أفادت "الفيغارو الأدبي" بتاريخ 2005/11/2.. أما المواضيع التي يتناولها هذا الأدب المدعو "أدب الفتيات الشابات" فتتمحور حول الصداقة والحب ومشاكل الأسرة... هذا على صعيد المضمون.. أما بالنسبة للشكل، فيقتبس: حوارات الحياة اليومية، ورسائل البريد الإلكترونية، وتعابير تبتكرها تلك الشريحة الاجتماعية.. فلغة بطلات وأبطال تلك الروايات

الخاصة بالشبيبة ملتصقة بلغة المراهقات والمراهقين... وتقول "جوزيه لارتتي غيفار".. ونشرت مؤخراً كتاباً عنوانه: "راية سن المراهقة عن دار صوربيه الباريسية: "تقرأ الفتيات أكثر من الفتيان في سن ما قبل المراهقة وخلال هذه المرحلة، مما دفع دور النشر للتهافت على تلبية أذواقهن... من هنا جاء إغلاق تلك الشبيبة في أطر روائية تنسجم مع هوية جيل الإنترنت والموبايل و"...

وتبدو عناوين هذا النوع الأدبي المدعو "غيرلي" مثيرة على غرار: "اعترافات كاذبة".. و"عملية بوي فراند".. و"اعترافات كاليبسو".. "يوميات أميرة"... التوقيع جوليت".. "روايات جولي".. وجاء رد أديبات الفرانكوفونية بتوسيع أفق "غيرلي" على يد كل من "ملكة فرجوخ".. و"سوزي مورغنسترن"... و"صوفي ديو إيد" بزج مراهقاتهن في عالم الراشدين الأكثر تعقيداً، كما في أعمال الأديبة "سوليمب" في روايتها: "15 عاماً"... و"مستقبل جوستين".. وصبيان وبنات".. وسواها.

لونار بارك

"الحديقة القمرية" خامس رواية وأحدثها للأديب الأمريكي "بريت إيستون إيليس" نشرت قبل أيام في الولايات المتحدة مع بلوغ الروائي سن الأربعين... يتابع "إيليس" الذي انطلق عام 1985 إثر الشهرة التي عرفتها روايته: "تحت الصفر".. اللعب مع القراء من خلال التوقف عند مشاكله مع عشيقاته وتعاطيه المشروبات الروحية قبل أن يصبح أديباً متوجاً. يعترف الروائي الأمريكي بزواجه من الممثلة "جين دونيس" ورزق منها طفل يدعى "روبي" لم يسجله في خانته إلى اليوم... قبل أن ينتقل إلى حادثة وفاة والده عام 1992، لذلك تعود رواية: "لونار بارك" إلى طفولته التي راحت تتسرب من ذاكرته وسوء معاملته لوالده ثم رفضه الاعتراف بوفاة هذا الأب... يقطن "بريت" اليوم في ضاحية إحدى المدن الأمريكية مع زوجته وشقيقته: هكذا سجل الروائي في "لونارپارك" أجمل لحظات قضاها برفقة والده قبل رحيله.. هذا بينما تجد الشرطة جثثاً مقطعة الأوصال خارج بيته... تقتحم الشياطين ذاكرة الأديب الذي يشعر بالكوابيس تهاجم مخيلته في ليلة "الهالوين" التنكرية... يكتشف "إيليس" توأم "باتريك بيتمان" القاتل

المحترف الذي خرج من مخيلته... وليجد القارئ أشباح والد الكاتب وشقيقته ونجله و... تقض مضاجع "إيليس" حتى الإقياء والاشمئزاز.. ويظهر تأثر الروائي الأمريكي الواضح بادب "ألبيرتو مورافيا" و"ستيفن كينغ" و"فيليب روث" صاحب "إرث" عندما صور هذا الأخير والده في الحمام وقد خلع ثيابه ليغرق في قاذورات غائطه حتى الموت...

"أوليفيه تود" وبصمة العصر

كيف استطاع "أوليفيه تود" سرد مذكراته دون استخدام النقطة أو الفاصلة مرة واحدة على امتداد 600 صفحة من القطع المتوسط؟!...

و"تود" روائي فرنسي وصحفي معروف اعتمد ما يدعوه "أسلوب الرشاش" لتسجيل شهادته حول القرن العشرين.. وهو أسلوب مدجج بالحوار التلغرافي وبالمزدوجتين وفعل "الحاضر" بالصيغة الدلالية... عمل في "البي بي سي" لسنوات طويلة إلى جانب كتابته في مجلتي "الأكسبريس" و"النوفيل أوبسيرفاتور" الفرنسيتين.. ثم انتقل من مراسل في الجبهة الخارجية خلال الحرب العالمية الثانية إلى كواليس هيئة تحرير مجلة خاصة بتلك المرحلة أسسها "أوليفية تود"، وشاركه في الكتابة فوق صفحاتها كل من: "جان بول سارتر" و"كامو" ومارلو... وعنوان تلك المذكرات التي تجمع بين السيرة والذكريات: "بطاقة هوية" صدرت عن دار "بلون" الفرنسية في تشرين الأول 2005 (كما نقلت "الفيغارو الأدبي" بتاريخ 2005/10/20).. ويتوقف "أوليفيه تود" برهة عند والدته البريطانية المنشأ، ووالده الهنغاري النمساوي الذي لم يعرفه قبل أن ينتسب "أوليفيه" للمقاومة ثم للصحافة الحربية، ليغدو مراسلاً عسكرياً في الهند الصينية عشية دخول القوات الأمريكية إلى فيتنام... وليتابع الأديب الفرنسي صاحب عشرات الروايات والكتب النقدية والدراسات الاعتراف بهواجس حروب عرفها ولا تزال تقض مضاجعه.. ألم يستشهد بعبارة مأثورة لـ "فولكنر" تقول: "الماضي لم يمت.. إنه لم يمر بعد"...

قصص الغرب الاستهلاكي

"ماثيو نيللي" أستاذ جامعي بريطاني يبلغ الأربعين... عُرف كقاص من رعيل مطلع الألفية الجديدة... نشر في تشرين الأول الماضي مجموعة قصصية عنوانها: "جرائم صغيرة في عصر رخوي" صدرت عن دار "بيلغون" الباريسية قبل أيام.. قام بترجمتها عن اللغة الإنكليزية إلى الفرنسية "جورج ميشيل ساروت".. تكشف مجموعة "نيللي" مثالب مجتمع يعاني من أزمات وجدانية ووجودية بعد أن أوصله الفجور والشبق إلى هاوية التخمة والانهيار... فهاهو أحد أبطال "جرائم صغيرة في عصر رخوي" يستعد لبيع والدته ووالده من أجل حفنة من الجنيهات الإسترلينية.. كذلك الأمر، بالنسبة للشخصيات الأخرى وتنتمي لفئة البرجوازية الصغيرة... يسعى هؤلاء الأبطال من كوادر الوظائف الإدارية في بريطانيا لتحقيق المجد والثروة بأية وسيلة كانت... "بيتر بيلهام" إحدى الشخصيات المحورية في تلك المجموعة - محام يفتقد للطموح لم يعرف السعادة التي يحلم بها في حياته رغم زواجه المتأرجح بين النجاح والفشل.. في صباح أحد الأيام يسمع رنة هاتفه الخليوي.. وقبل أن يجيب أن اسمه ليس "لاري" وانما "بيتر" يجد أمامه وظيفة مغرية تعرض عليه.. فينحرف للعمل كسائق ينقل الممنوعات إلى جهة لا يعلم عنها شيئا.. يستلم تلك البضائع في سيارته ويوصلها إلى العنوان المطلوب دون تردد أو طرح أسئلة.. لتتدفق الأموال عليه دون أن يعلم مصدرها... يصبح ثرياً رغم الازدراء الذي يشعر به تجاه عمله هذا.. كذلك الأمر بالنسبة لمراهقين هما "بن" و"تانيا" عقدا العزم على القيام برحلة إلى الصين.. يلتقي هذا الثنائي العديم الخبرة بحفنة من الأشرار خلال رحلتهما بالقطار إلى جنوب شرق آسيا.. ليعيش "بن" و"تانيا" في جحيم السعي لسرقتهما واختطافهما وابتزازهما وما شابه.. ليتابع الأديب والقاص البريطاني "ماثيو نيللي" بحثه عن الجوانب المظلمة في حياة شخصياته وكيفية غرق المجتمعات الغربية في مستنقع "فجور المال"..

أكثر الملاحم حداثة "جلجامش"....

هكذا وصفها الباحث والأديب البريطاني "ستيفن ميتشل" في كتابه الحدث: "جلجامش". الصادر عن دار "بروفايل بوكس" مطلع تشرين الأول

2005 ـ تنبع حداثتها من الشحنة العاطفية التي تحملها ومن تداخل نزعتي الخير والشر في أحداثها.. سبقت ملحمة "جلجامش" نظيرتها "إلياذة هوميروس" بألف سنة.. تم تدوينها في بلاد الرافدين خلال الألفية الثانية ق. م في [11] لوحاً صلصالياً.. لم تُكتشف تلك الملحمة إلا عام 1853 بين أنقاض حاضرة "نينوى".. ولم ينكب على ترجمتها إلا مطلع القرن العشرين وبشكل جزئي... وتروي الملحمة قصة أول بطل في الأدب العالمي وهو "جلجامش" ملك "أوروك" الذي اكتشف أن الصداقة هي التي تستطيع حمل السلام إلى المدينة وأن الحكمة تكمن في التخلي عن الحقد والحسد والأنانية... أعطت ملحمة "جلجامش" الكلام لثلاثي أضواء الحياة: الحب والأمل والبحث عن الخلود في أعماق الذات البشرية قبل كل شيء... ويقدم "ستيفن ميتشل" للملحمة بفصل طويل يشرح خلفيتها ومراحل تطور كتابتها وعناوينها الفرعية والأماكن التي تتوقف عندها و...

البحث عن "فاطمة" فلسطين

لم يكن يتجاوز عمر الأديبة الفلسطينية "غادة كريم" تسع سنوات عام النكبة 1948 يومها غادرت أسرتها البرجوازية الفلسطينية أرض الجدود لتحط في جزيرة الضباب... حصلت هناك على الجنسية البريطانية فعلى شهادة في الطب البشري لتنصرف من ثم إلى النضال السياسي.. ها هي تنشر مؤخراً سيرتها الذاتية عند دار "لابور وفيديس" اللندنية باللغة الإنكليزية لتسلط الأضواء على الصراع العربي الإسرائيلي عبر محطات من حياة أسرتها وأصدقائها الذين عاشوا النكبة بأبعادها اللاإنسانية.. وتتوقف "غادة كريم" عند المستجدات على الساحة الفلسطينية في الستينيات من القرن العشرين وكيفية تواصل أسرتها مع الأحداث الجارية في المنطقة العربية.. لتغدو مطلع السبعينيات من أنشط أنصار القضية الفلسطينية في بلاد المهجر والاغتراب.. وتحمل روايتها الحدث عنوان: "البحث عن فاطمة" وتعتبر من الروايات الناطقة بلسان حال المغتربين الفلسطينيين في أوروبا وبلاد المهجر...

الرواية البريطانية بين يدي "سميث"

رغم انحدارها من أرومة أنغلو جامايكية إلا أنها حولت إلى نجمة المواسم الأدبية منذ مطلع الألفية الجديدة... اسمها "زادي سميث" وتبلغ اليوم سن الثلاثين.. تربعت مؤخرا على عرش الرواية البريطانية بعد أن كان حكرا على أقلام ذكورية بيضاء.. نشرت "زادي" السمراء عام 2001 أول رواية لها وعنوانها: "ابتسامات الذئب" لتحقق لها المجد والشهرة... تلتها مطلع عام 2005 رواية ثانية هي: "رجل الأتوغراف" وتتوقف عند محطات من حياة حفنة من الأصدقاء يجمعون تواقيع وأغراض المشاهير الشخصية أمثال: "جورج ساندرز" و"شون كونري" (جيمس بوند السابق) و"كيتي إلكسندر" نجمة الخمسينات من القرن العشرين وأسطوانات "فرانك سيناترا" مطرب وفتى هوليود. تتداخل أحداث الرواية وتتشابك لارتباطها بواقع تعيشه عصبة تتابع أسواق بيع تلك الأغراض في المزادات العلنية - يصل عدد هؤلاء إلى أكثر من مليون في دول الشمال... وكانت مجلة "غرانتا" الأدبية قد أدرجت اسم "زادي" على رأس قائمة عشرين روائية بريطانية سيكتب لها النجاح في المستقبل القريب.. و"سميث" من مواليد لندن 1915 حصدت عدة جوائز أدبية ولم تكد تبلغ سن الخامسة والعشرين تأثرت "زادي" بأسلوب "فلاديمير نابوكوف" صاحب "لوليتا".. ويتهمها النقاد باستخدام رموز كثيرة في رواياتها تعود لموسيقية معاصرة وعناوين أفلام شهيرة وصولاً إلى برامج تلفزيونية وكتب حققت مبيعات ضخمة... لكنها تجيب أن أبطالها منغمسون في روح عصرهم: عصر الإنترنت والفيديو والتلفاز.. رغم أنها ترغب في روايتها القادمة - وتجري أحداثها في الولايات المتحدة الأمريكية الاستئناس بالرواية الكلاسيكية كما كتبتها "فرجينيا وولف" وكما أرادها "فرانز كافكا"...

"آتوود": الأوديسة جوهرة الملاحم..

أعادت الروائية الكندية المتوجة: "مارغريت آتوود كتابة أوديسة "هوميروس" من وجهة نظر "بينولوبيه" زوجة "عوليس" بطل تلك الملحمة.. لتبدأ من عقد "بينولوبيه" الفتاة الأرستقراطية قرانها في سن 15 على نبيل من الجوار يكبرها بسنوات ويحملها إلى أراضيه الشاسعة لتعيش إلى جانب

والديه ومربيته العجوز التي تشرف على إدارة أمور المنزل.. لكن العروس سرعان ما تصاب بالملل والسأم خلال انتظارها عودة زوجها من رحلات الصيد الطويلة.. وعندما ترزق "بينولوبيه" بولد ذكر يغادر زوجها المنزل للمشاركة في الحرب... هكذا أعادت "مارغريت آتوود" كتابة الأوديسة لكنها لم تجعل "عوليس" أو أوديسيوس بطل روايتها (وعنوانها: "أوديسية بينولوبيه") وإنما زوجته التي لم تقترف إثم الزنى أو الخيانة وإنما حافظت على سمعتها نقية طاهرة.. فقد عمدت إلى المماطلة والتسويف حين طلب منها نبلاء مملكة "ايتاكا" اختيار زوج جديد لها بعد اختفاء "عوليس"... فاستخدمت حيلة نسج كفن لحميها نهارا وتفكيك خيوطه ليلاً بالتعاون مع خادماتها.. وكانت تدفعهن الزوجة الوفية لتلبية رغبات النبلاء الطامعين بجمالها وبالعرش.. واللواتي عمد "عوليس" ونجله "تيليماك" على شنقهن فوق مركبه برفقة هؤلاء الذين راودوا "بينولوبيه" على نفسها.. وكانت تلك الأحداث التي خصها "هوميروس" بعدة أبيات هي التي دفعت الروائية الكندية لسرد قصة "بينولوبيه" بأسلوب عصري.. وهو ما دفع إحدى دور النشر الأمريكية لتكليف حفنة من الروائيين الكبار بإعادة كتابة "الأعمال الميثولوجية العالمية" بحيث يتحمس الجيل الجديد من القراء لمطالعة تلك الروائع التي ظلت مقتصرة على المهتمين والدارسين والأكاديميين ليس إلا....

"غونترغراس" في سيرته الذاتية...

وجد الأديب الألماني "غونترغراس" صعوبة في كتابة سيرته الذاتية كما يقول في مقدمتها. وذلك رغم حصوله على جائزة نوبل للآداب عام 1999... و"غراس" من مواليد "دانتزيغ" لعام 1926 ومن أشد المعارضين للحرب الأمريكية على العراق... ومن المناهضين لمفهوم الليبرالية الذي يثقل كاهل العمال والفلاحين.. وقف منذ عام 1957 ضد سياسة "كونراد ايدنهاور" يسانده أدباء ألمان أصحاب النزعة التقدمية من أمثال: "ألفريد أندرسون" و"هنريخ بول" و"آرنوشميد" آنذاك ثم "مايكل كامبولر" و"إيفاميناس" و"جولي زيه" (من جيل الشباب) - يتابع "غونترغراس" في سيرته الذاتية تصوير محطات نضاله الاجتماعي والفكري وقد اختار الوقوف إلى جانب

الضحايا والمقهورين من شعبه. وتمسح سيرته الذاتية السنوات الممتدة بين العامين 1939 و1950 لتحط في باريس عندما بدأ كتابة روايته "الطبل"... تنطلق من "دانتزيغ" (غدانس في بولونيا) عندما لم يتجاوز عمر "غونتير" سن 12 عاماً... ففي حي "كاشوبي" الفقير ترعرع هذا الكاثوليكي وشكلت طائفته أقلية في ألمانيا الهيتلرية.. عاشت أسرة "غراس" الخوف من الحرب ومن موت طفلها البالغ آنذاك 17 عاماً.. عرف "غونتر" الجوع قبل أن يحصد الشهرة عام 1959 عندما نشر "الطبل" تلتها "سنوات الكلب" و"نداء الضفدع"...

الأدب الإفريقي باللغة الإيطالية..

لأول مرة في تاريخ الآداب الإيطالية تختص دار للطباعة والنشر ولدت في "تورينو" عام 2003 بترجمة ونشر أدب القارة السمراء....

تدير هذه الدار المترجمة والأديبة الإيطالية "غايا أما دوتشي" 33 عاماً - واسم الدار منشورات "إيبوشي" راحت تشق طريقها في بلد يضم خمسة آلاف دار للطباعة والنشر... وقد انكب "أمادوتشي" على ترجمة قامات الأدب الإفريقي عن اللغة الفرنسية أمثال "كاليكستي بيلايا" صاحبة رواية: "الشرف الضائع".. وهي أديبة من الكاميرون حصلت عام 1996 على الجائزة الكبرى للرواية التي تمنحها الأكاديمية الفرنسية تلتها رواية الشاعر والدراماتورجي الجزائري محمد ديب: "الحريق"... وعدة أعمال لكل من "رشيد بوجدرة" وكاتب ياسين" و"سوني لابوتانسي" (من الكونغو) و"ايما نويل دونغالا" (من ساحل العاج) و"أحمد وكروما" (من السنغال).. وقد دشنت الدار مؤخراً فرعاً خاصاً بأدباء أفريقية الاستوائية الفرانكفونية يحمل عنوان: "توغونا" (أي منزل الكلام" بلغة "الدونغو" المنتشرة في تلك المنطقة)....

محاولة أخرى

إنها امرأة شابة يكتب لها النجاح في كل مشروع تُقدم عليه باستثناء الحب... تسترجع يوماً ماضيها على غرار مجرم يعود إلى مكان جريمته لمعرفة ماذا؟

تكشف لنا مخاوفها من النجاح المهني ومن طفولة معبأة بأسرار أسرتها وبأكاذيب أفراد تلك العائلة.. في باريس ولدت "روز" لتعري خلفية مجتمع متعدد الاثنيات على طريقة "هيتشكوك" حيث يتخبط كل من "ليوبولد" و"إيفا" و"توماس" و"موريس" وسواهم من معارفها... وتحمل الرواية عنوان: "محاولة أخرى" للصحيفة والأديبة الفرنسية "جاكلين ريمي" وصدرت عن دار "لاتيس" صيف 2005.. " و"ريمي" هي محررة رئيسة تعمل في مجلة الأكسبريس الباريسية تحترف كتابة القصة القصيرة والرواية البوليسية و....

ضفاف نهر "أورهيد"..

إنها قصة عائلة نازحة في البلقان.. يرويها الروائي الألباني "ليوان ستاروفا" عنوانها: "ضفاف المنفى" ترجمها عن اللغة المقدونية إلى الفرنسية "كليمان ديكارتيفو" ووضع لها مقدمة "ادغار موران" لتنشرها دار "لوب" مؤخرا.. و"ليوان ستاروفا" صاحب روائع: "زمن العنزات" و"كتاب أبي"... و...

ولد في ألبانيا عشية الحرب العالمية الثانية لتهاجر أسرته إلى مقدونية على الضفة الأخرى لنهر "أورهيد"... أصبح أديباً طبقت سمعته الآفاق منذ ربع قرن ونيف... تتمحور روايات "ستاروفا" حول الاقتلاع من الجذور على الطريقة الفلسطينية - البلقانية وتمسك الذاكرة بالأرض ومفاتيح المنزل المهجور وأحلام العودة التي تداعب مخيلة الكبار والصغار... ففي روايته الجديدة "ضفاف المنفى" لا يزال رب الأسرة الذي درس الفقه في اسطنبول يحتفظ بكتبه ونجح في حملها معه إلى مقدونية.. وهاهي الأسرة تنتقل للعيش في يوغوسلافيا أيام "تيتو" فيلجأ الأب إلى كتبه لتعليم أولاده الصغار حين بدأ الراوي (الكاتب) يحلم بركوب القطار والسفر... كان هذا القطار يغص بالركاب وهم يتوجهون إلى مقصوراتهم خلال رحلتهم إلى اسطنبول.. وفي أحد الأيام يركب الراوي قطاراً آخر متوجها إلى باريس.. ليصبح "ليوان" ستاروفا مدرساً للأدب الفرنسي وأديباً ذائع الصيت بعيد انتخابه عام 2005 عضواً في أكاديمية الفنون والعلوم المقدونية وتلك هي المرة الأولى التي يصل فيها مواطن ألباني إلى عضوية هذه الأكاديمية....

"أديل وبائعة الخردة"

إنها رواية فريسكية لعالم الكاريبي في القرن التاسع عشر.. بطلتها "أديل" الابنة الثانية للأديب الفرنسي "فيكتور هوغو"... عنوانها: "أديل وبائعة الخردة" كتبها "رافائيل كونفيان" ونشرتها دار مطابع "ميركوردوفرانس" مطلع تشرين الثاني 2005... يسرد الكاتب من خلالها قصة تعلق "أديل". بملازم يدعى "ألفريد بانسون" التقت به خلال وجودها إلى جانب والدها "هوغو" في منفاه "الجزر الأنغلونورماندية" ـ يرحل الملازم إلى كندا فتسافر "أديل" للبحث عنه في هاليفاكس الكندية ومن ثم في باربادوس حيث تستضيفها إحدى بائعات الخردة في تلك الجزيرة وتدعى "سيلين ألفاريزبها" ترافق البائعة السمراء صديقتها "أديل" البيضاء البشرة والمغتربة في الكاريبي خلال رحلتها إلى أرخبيل الأنتيل لينتهي المطاف بالنسبة لـ "أديل" في فرنسا قرب والدها.. وقد فشلت تلك العاشقة اليائسة في العثور على حبيبها الذي هجرها... فتصاب بخيبة أمل ومن ثم الجنون رغم رعاية بائعة الخردة لها... ليكتشف القارئ عالم حوض الكاريبي بمعاناته وتناقضاته وتنافس المستعمرين على نهب ثرواته...

عودة "ديكنز"...

ما أن حط فيلم "أوليفر تويست" فوق شاشات الصالات العالمية في تشرين الأول عام 2005 حتى كانت عشرات من أعمال صاحبه تملأ واجهات المكتبات الأوربية والأمريكية....

وهاهي السيرة الذاتية للأديب البريطاني الكبير "تشارلز ديكنز" تكتبها بأسلوب حديث ومعاصر "ماري أود موراي" وتحظى بإعجاب النقاد... تتوجه من خلالها للناشئة والمراهقين... و"ديكنز" كما هو معروف روائي واقعي ولد في "لاندبورت" 1812 وتوفي 1870 يستخدم السخرية والنقد في أعماله لإدانة الرياء والخبث واستغلال المجتمع للطفولة والمعذبين والمحرومين... وفئة الفقراء التي نبذتها طبقتا البرجوازية والنبلاء في بريطانيا من أبرز روائعه: مغامرات السيد بيكويك و"ديفيد كوبرفيلد".. و"نيقولاس نيكلبي" و"أوليفر تويست"...

أما سيرة الشاعر والأديب الأمريكي "إدغار آلن بو" فقد تحولت إلى فيلم سينمائي ينتجه نجم هوليود "سيلفستر ستالوني" بطل فيلم "رامبو" الشهير. كتب سيناريو هذه السيرة "ستالوني" ويؤدي دور البطولة الممثل "روبير داوني جونيور"..

الرواية التوثيقية الحديثة..

لأن لكل رواية قصة مأساوية جاءت رائعة "ماري فيو شوفيه": "حب وجنون" لتؤرخ لأصعب المراحل في حياة شعب هايتي.. ففي الستينات من القرن العشرين كانت "هايتي" تخضع لحكم "دوفالييه" ولقبه "بابا دوك" الذي جعل بلاده أفقر دولة في العالم حسب ترتيب الأمم المتحدة... دولة تكرس التمييز العنصري بأبشع صوره.. فهاهي "كلير" الفتاة العانس تعاني الأمرّين لأن لون بشرتها يميل إلى لون الليل في حين تعرف صديقاتها ذوات البشرة الأكثر بياضاً رغد العيش.. تنصرف "كلير" لتسجل ملاحظاتها حول المجتمع بمختلف فئاته ولأنها تجاوزت مرحلة العشق والوقوع في الحب. باتت كلير تنظر إلى الخيانة الزوجية والجبن والخزي بمنظار جديد إلى جانب ممارسات الطبقة البرجوازية الهايتية من تجار إلى أطباء وموظفين وصولاً إلى رجال الدين الكاثوليكي.. طبقة ميسورة ترص صفوفها خوفاً من الوقوع في هاوية الفاقة والفقر والجوع... وتعمل الأديبة الهايتية اليوم في الولايات المتحدة حيث تقيم مع أسرتها - في حقل التدريس وكتابة الرواية.....

"دانتيك" على خُطى "سيلين"..

إنه من جيل الأدباء الشباب في كندا... نشر عدة روايات ناطقة باللغة الفرنسية آخرها رائعته "أميريكان بلاك بوكس؟ الجزء الأخير من ثلاثية "مسرح العمليات".. إنه "موريس دانتيك" وتظهر في شباط 2006 روايته "أميريكان بلاك بوكس" لتشكل خبطة على صعيد الرواية الوثائقية البوليسية عند دار "ألبان ميشيل" الباريسية.. وذلك بعد أن حطمت سابقتها: "كوزموس إينكوربورتشين" أرقام المبيعات في كندا حيث يقيم "دانتيك"... ويشبّهه النقاد بالأديب الفرنسي "سيلين" صاحب "نهاية الليل" التي تسرد

أحداثها مشاركته في الحرب العالمية الأولى.. أما "كوزموس اينك" فتسلط الضوء على قاتل محترف يصل إلى مدينة وفي جعبته مهمة تصفية عمدتها.. وينجح لأن للعمدة أعداء في صفوف الفنانين والأدباء وحتى في الأوساط الدينية الكاثوليكية.. وينتمي "دانتيك" لهذا الوسط الديني...

الحياة العاطفية لـ "شكسبير"...

هناك ركن خفي وغامض في حياة "ويليام شكسبير".. هذا ما توصل إليه "ويليام" بويد الناقد والأديب البريطاني مؤخرا.. وهو ركن حياته العاطفية... عبرت عنها قصائده التي تتألف من 14 بيتا ونشرت مجموعة منها عام 1609 قبل أن تطبع كاملة عام 1616 سبع سنوات قبل وفاة "ويليام" الكبير... وتتألف تلك القصائد التي أعيدت طباعتها مطلع تشرين الثاني 2005 من 154 قصيدة ويتوجه بها "شكسبير" إلى السيد WH والليدي السوداوية.. ويشجع "شكبير" في القصائد السبع عشرة الأولى السيد WH على الزواج في حين يعبر عن كراهيته لليدي المذكورة.. وكان الدراماتورجي البريطاني الكبير "شكسبير" عندما كتب تلك القصائد في سن الثلاثين... واستمر في تسجيلها على لسان WH والليدي السوداوية حتى سن الأربعين.. وكان حب شكسبير لزوجته الغنية "آن هاتواي" قد فقد بريقه مع سطوع نجومية "شكسبير" في سماء أوروبا.. كتب قبل تلك المرحلة: "هاملت" عام 1600 ليقع في غرام "ميري فيتون السيدة "الأرستقراطية".. ثم "إيميليا لانييه" وربما تكون إحداهن الليدي السوداوية.. أما السيد WH فيرجح وليام بويد" أسم شريك "شكسبير" في التجارة المدعو: "جورج ويلكينز"...

التعاون اللوجستي بين هوليوود والبيت الأبيض في كتاب

إنه قنبلة هذا الموسم.. فجرها صاحبه "جان ميشيل فالانتان" في الأوساط الثقافية الأطلسية عندما صدر كتابه تحت عنوان "هوليوود.. البنتاغون وواشنطن" عن دار "أوترمان" مؤخرا.. ويصور تداخل المصالح بين هوليوود والبيت الأبيض والعلاقة الخاصة بين "روز فيلت" وديناصورات الإنتاج

السينمائي في بلاد العم سام أمثال "كابدا" و"فورد".. وذلك منذ عام 1942.. الم يطلب "روزفيلت" من هؤلاء أفلاماً تخدم سياسة واشنطن؟! ومن

أشهر أفلام تلك المرحلة: "اليوم الأطول" لعام 1962 ويصور الحرب العالمية الثانية من وجهة نظر البنتاغون.. أما حرب فيتنام فلم تلق تأييداً شعبياً أيام "ليندون جونسون" لذلك ظلت استوديوهات هوليود صامتة حتى جاء فيلم "القيامة الآن" للمخرج الأمريكي المنحدر من جذور إيطالية "فرانسيس فورد كوبولا".. وما أن وصل رونالد ريغان إلى البيت الأبيض حتى كان هاجس عسكرة الفضاء وراء نزول: "ثلاثة أيام للكوندور" عام 1975 للمخرج "سيدي بولاك".. و"رحلة إلى أعماق الجحيم" عام 1978 لصاحبه "مايكل شمينو".. ويجسد الفيلمان شعور المواطن الأمريكي بالعدمية والعبثية وقد صدمته حرب فيتنام.. تخللت تلك المرحلة نزول الجزء الأول من "حرب النجوم" إلى الصالات عام 1977 تلتها توجيهات البنتاغون لتطوير أسلحة القوات الأمريكية لتخرط مجموعة من تلك القوات كما تورد وثائق "فالانتان" في دورات تدريبية داخل استوديوهات هوليود حيث يخضع الجنود الأمريكيون لتمارين تحريك الأبعاد الثلاثة على صعيد الأسلحة الإلكترونية التي ولدت داخل تلك الاستوديوهات.. وتمخضت تلك المرحلة عن "يوم الاستقلال" وهو فيلم أنتجته هوليوود عام 1995 ويصور تدمير نيويورك وخطف حاكم البيت الأبيض... وسرعان ما جاءت أحداث 2001/9/11 ونزول حفنة من الممثلين المتعاونين مع السي آي ايه إلى بغداد بعيد احتلالها من قبل القوات الأمريكية على غرار "شون بين"... للترويج لهذا الغزو ولمصداقية البيت الأبيض.. وليكتشف القارئ أن هوليود لم تعمل يوماً بمعزل عن البوليس الفيديرالي FBI أو الاستخبارات الأمريكية C.I.A. والبنتاغون..

"براتينباخ" يستذكر جذوره...

ولد "براتين براتينباخ" عام 1939 في "بونيغال" مقاطعة "الكاب" في جنوب أفريقية.. ليغدو أشهر الشعراء والروائيين المناهضين للأبارتيد أيام حكومة "ايان سميث" البرتورية.. ما إن تزوج من فرنسية تنحدر من أرومة فيتنامية حتى يطرد الأديب من بلاده بأمر من محاكم التمييز العنصري

التي تحرم اقتران البيض بالملونين.. استقر به المقام في باريس مطلع الستينيات من القرن وفي منتصف السبعينيات عاد متخفياً إلى جنوب أفريقية ليتم إلقاء القبض عليه وسجنه سبع سنوات... ولا عجب أن تتأثر أعماله التشكيلية والأدبية بمعاناته تلك... وهاهو اليوم يعيش متنقلاً بين "داكار" و"باريس" و"نيويورك" حيث يعمل في حقل التدريس الجامعي بعد أن فضح في مؤلفاته الممارسات التعسفية لمعتقلات الموت في جنوب أفريقية... ومن أبرز تلك الأعمال "اعترافات صادقة لإرهابي أمهق" الذائعة الصيت "والقلب الكلب" روايته الأحدث التي نشرتها داراكت سود الفرنسية مؤخراً تجمع بين السيرة والمذكرات.. يسرد "براتينباخ" فوق صفحاتها مراحل من طفولته وانتماء أسرته "للبوير" المهاجرين البيض الذين استوطنوا جنوب أفريقية في القرن التاسع عشر وتكلموا لغة الأفريكانير وهي خليط من اللغتين الهولندية والإنكليزية.. ولماذا عرف المنفى والاغتراب القسري!!... ويتوقف ملياً عند روابط ظلت قائمة بينه وبين رفاق له من الأدباء الزنوج الذين ساندوه في تأسيس منظمة المقاومة الوطنية السرية "أو خيلا" وينتمي إليها "نيلسون مانديلا" الزعيم الجنوب أفريقي الذي قبع في سجون بريتوريا العنصرية 27 عاماً.. ويصنّف "براتينباخ" بين كتاب الرواية الوثائقية في آداب جنوب أفريقية..

الرواية التاريخية في إيطاليا...

تنشر دار "بيلفون" رواية تجمع بين الوثائقية والتاريخ عنوانها: "ليفياغراندي" تأليف "تيريز ريفاي".. والأديبة "ريفاي" من مواليد باريس 1965 تعمل في مجال الترجمة من وإلى اللغة الإيطالية إلى جانب كتابة الرواية... صدرت لها: "ظل امرأة" عام 1988 ... و"فالنتين" أو "زمن الوداع" 2002 ـ تسرد لنا في روايتها الجديدة "ليفيا غراندي" القصة الحقيقية لإحدى نجمات مدينة البندقية وتدعى "ليفيا" والتي ورثت إمبراطورية صناعة الزجاجيات عن أسرتها العريقة.. ويملك "آل غراندي" أقدم وأشهر ورشة لنفخ الزجاج وصناعته يدوياً في جزيرة "مورانو" ذات السمعة المعروفة... يعود تاريخ تأسيسهم لمصنعهم هذا إلى القرن الخامس عشر... وتتوارث الأسرة أسرار صنع نوع من الزجاجيات يعكس الضوء والنار على غرار المرايا.. تفشل

عشرات المحاولات لسرقة المعادلة الكيميائية لهذا النوع... لتسلط أحداث هذا العمل الروائي الأضواء على الساعات الأخيرة لسقوط إمبراطورية البندقية والتنافس المحموم بين الصناعات الزجاجية في كل من "بوهيميا" و"بريطانيا" و"مورانو" (البندقية).. وتكتسب هذه الرواية الشعبية أهمية لعودتها إلى أرشيف تاريخ البندقية الخاص بصناعة الزجاج في جزرها الذائعة الصيت....

وتتوقف الروائية "تيريزا ريفاي" عند دور مدارس التشكيل في "البندقية" قبل خمسمائة سنة من الآن....

كلمة أخيرة

شرف الموضوع!

مدير التحرير

بقدر ما تبدو الموضوعات التي يمكن أن يتناولها الأديب وفيرة، بقدر ما يجدر بأي أديب أن تكون لمادته ميزة عدم التكرار، أو فرادة اختيار زاوية المعالجة أو منحاها، أو الأسلوب الذي تُقدم عبره إلى المتلقي.. الذي تعود إليه مسألة الاقتناع أو القبول أو الاستمتاع أو الرضى..

لكن كثيراً من الأدباء يعتمدون على "شرف الموضوع" سبيلاً إلى الإقدام على "الفعل" الأدبي، دون اهتمام بما كتب أو يكتب حوله، ودون كبير مسؤولية، ولا سيما إذا ما كان التناول يتعلق بعرض أو دراسة أو ترجمة أو حتى كتابة "إبداعية".. إذ لا شك بأن هنالك استسهالاً للأمر، باعتبار أن مجرد كون المادة تدور حول موضوع متفق على أهميته من حيث الوطنية أو القومية أو الأخلاق أو الولاء أو الانتماء أو الإيمان..

أو تتعلق بعلَمٍ له رصيد مهم لدى القراء.. فهي تحمل جواز عبورها إلى أيّ منبر إعلامي، وبتكرار هذا الأمر يكرس "الفاعل" أديباً "مشهوراً" ومقبولاً بل مطلوباً!!

وهذه مسألة سائدة وخطيرة ومعقدة، وتحتاج إلى جهود كبيرة لتوصيفها ومواجهتها؛ إذ أن الاتهامات ستنهال . ربما . على القصد من وراء هذه المواجهة، دون اهتمام بالموقف الفني النقدي الذي يفترض على أي مشتغل جدي مهموم بالأدب والإبداع أن يتبناه.

وتزداد المسؤولية حين تكون المادة مترجمة، باعتبار أن المطلعين على الموضوع بلغته الأصلية يمكن أن يكونوا نادرين ، إضافة إلى متابعي ما كتب أو ترجم حوله، وبالتالي يقدم الكثيرون على القيام بترجمة مادة بحجة أنها

ميالة إلى قضايانا، أو قريبة من أفكارنا، أو منسجمة مع مشاعرنا، أو تتحدث عن شخصية معروفة، أو قضية تشير إلى تاريخنا أو واقعنا بشيء من الاستحسان، أو أنها تبدو راهنة أو جديدة على ما بين أيدينا من مطبوعات؛ ويتم هذا التناول أحياناً بسذاجة أو بدائية أو ضعف.

ولا تتوقف هذه المسألة على الأدب؛ بل تتعلق بمختلف الفنون؛ دون اعتبار للتمييز بين الموقف الذي يمكن أن يعبر عنه بأشكال أخرى، والأداء الفنّي الذي له شروطه وعناصره وأدواته.. وهي لا تبدأ من الأغنية "الوطنية"، ولا تنتهي عند قصيدة المديح أو الرثاء أو أدب المناسبة بشكل عام.. دون أن يعني هذا بأي حال عدم مقاربة هذه الموضوعات؛ بل هو حافز إلى تجويد هذه المقاربة وتحصينها، وإعطائها ما تستحق من جهد وفنّ.

ولا بأس من التأكيد على أن محاولة تعميم مثل هذا "النشاط" من "فنّ" ساذج أو مشوه أو قاصر تفسد الغاية "النبيلة" من ورائه، فيما إذا كانت كذلك، وتروّج أساليب معوجة، يُخشى أن تصبح بتكاثفها وامتدادها و"قامات" متبنّيها مقوّمات ومعايير لتصنيف المبدعين، وهنا الطامّة الكبرى..

وليست الترجمة بعيدة عن مثل هذا الاحتمال، ولا سيما إذا ما كان العمل يتعلق بما أو من له صدى طيب لدى قراء العربية، أو "سوق" لدى المتلقين!!

إن شرف الموضوع لا يكفي، كما لا يكفي القصد الشريف، أو النيّة الحسنة لتقديم مادة أدبية مقنعة، ولابد من حامل مميزّ، وأدوات خبيرة، وجهد وهجس وغنى وتمثل... إضافة إلى الموهبة الأصيلة: حينئذ يصح أن نقول عن مادة إنها مقنعة، وعن نشاط إنه مقدر، وعن عمل إن فيه إضافة، وعن فعل إنه إنجاز..

دون أن نغفل عن أن المستويات تختلف، والدرجات تتعدد، والإمكانيات تتمايز، وتفترق النوايا.. لدى "المرسلين" كما لدى المتلقين، ويبقى الحكم للبيئة والثقافة والزمن..

□□